K. SÄCHSISCHES FORSCHVNGSINSTITVT IN LEIPZIG
FORSCHVNGSINSTITVT FVR KVNSTGESCHICHTE

I

KOMPOSITIONSGESETZE DER FRANZLEGENDE IN DER OBERKIRCHE ZV ASSISI

VON

AVGVST SCHMARSOW

MIT XIV TAFELN IN LICHTDRUCK

LEIPZIG 1918
KOMMISSIONS-VERLAG VON KARL W. HIERSEMANN

Inhalt

Seite

Einleitung: Die Gotik in Italien und die Wandmalerei . . . . . 1—5

I. Untersuchung der Wandgemälde . . . . . 6—69

1. Die erste Langseite des Laienhauses (vom Altar aus) . . . . . 9—38

Die Eingangswand . . . . . 38—42

2. Die zweite Langseite des Laienhauses (zum Altar hin) . . . . . 42—67

Die Einheitlichkeit des Ganzen . . . . . 67—69

II. Ergebnisse für die Beurteilung . . . . . 70—120

1. Die Kunst des Meisters . . . . . 70—100

a) Architekturen und Raumdarstellung . . . . . 70—80

b) Figuren und Ausdruck . . . . . 81—100

2. Die Zeit und die Person des Meisters . . . . . 100—135

a) Alte Schwierigkeiten und neue Hilfsmittel . . . . . 103—116

b) Bestimmung des Meisters und seiner Unterschiede von Zeitgenossen . . . . 116—135

Schluß: Trecento und Renaissance . . . . . 135—139

Verzeichnis der Abbildungen

Photographien von Gabriele Carloforti in Assisi, Fratelli Alinari in Florenz und D. Anderson in Rom

Tafel

I. Schema der Aufteilung des Bilderzyklus der Franzlegende im Langhaus (nicht Grundriß) der Oberkirche von Assisi.

II. Erste Langseite des Laienhauses der Oberkirche von Assisi.

III Die drei Wandgemälde des ersten Gewölbjoches A
a) Huldigung b) Mantelspende c) Traum vom Rittertum.

IV. Die drei Wandgemälde des dritten Gewölbjoches C
a) Bestätigung der Ordensregel b) Franz auf feurigem Wagen c) Fra Leone sieht die Sitze im Himmel.

V. D b — Das Anerbieten zum Gottesurteil vor dem Sultan (11).

VI. E d — Weihnachtsfeier (13).

VII. E e — Quellwunder (14).

VIII. E δ — Tod des Edeln von Celano (16).

IX. D α — Predigt vor Honorius III. (17).
X. D β — Erscheinung zu Arles (18).
XI. D γ — Stigmatisation (19).

XII. C α — Tod und Exequien des Franz (20).

XIII. Rom, S^{ta} Maria Maggiore, Fassadenmosaik
Legende von der Gründung der Basilika I u. II.
XIV. Rom, S^{ta} Maria Maggiore, Fassadenmosaik
Legende von der Gründung der Basilika III u. IV.
} nach de Rossi, Musaici cristiani.

Abbildungen des ganzen Zyklus der Franzlegende finden sich am vollständigsten bei Ad. Venturi, Storia dell'Arte Italiana, vol. V, Milano 1906, Fig. 201—240; — für Deutsche am bequemsten in H. Thode, Giotto, Künstler-Monographien, Velhagen & Klasing, Bielefeld und Leipzig 1899 und Franz v. Assisi, Berlin, Grote, 1885, 2. Auflage 1904.

Die Wandgemälde der Oberkirche von S. Francesco zu Assisi sind so oft und eingehend untersucht worden, daß man glauben sollte, die Gesichtspunkte, nach denen dies geschehen könnte, seien mittlerweile vollständig erschöpft. Besonders die genetische Erklärung des allmählichen Fortschritts perspektivischer Darstellungsmittel, der Oskar Wulff mit feinstem Spürsinn nachgegangen ist, und die kritische Vergleichung mit Giottos Kunst in Padua und Florenz, die Friedrich Rintelen zum Verfechter der Unvereinbarkeit werden ließ, haben unsere wissenschaftliche Erkenntnis neuerdings wesentlich gefördert. Aber ihre letzte Entscheidung scheint weit auseinander zu gehen. Von archivalischen Funden allein wird man heute noch die erlösende Auskunft erwarten; jedoch solch einen Glücksfall habe auch ich leider nicht zu vermelden. Nur eine andere Einstellung der bisherigen Untersuchungsmethoden kann doch noch versucht werden. Selbst diese bedeutet für mich keine Neuigkeit mehr, sondern was ich zu bieten habe, ist der Ertrag eines seit zwanzig Jahren[3] schon eingeschlagenen und in der Stille immer wiederholten Verfahrens, das unabhängig von allen andern Bemühungen seinem eigenen Wege treu zu bleiben vermochte. Unter Mitwirkung immer anderer, oft sehr verschieden vorgebildeter Hilfskräfte, ist er in beträchtlichen Zeitabständen nachgeprüft worden, hat sich aber, auch bei voller Ernüchterung, immer bewährt und darf heute — wenn schon gegenüber den brennenden Streitfragen vielleicht allzusehr verspätet — als reife Frucht dargeboten werden. Es handelt sich um die Tatsache, daß der ganze Freskenzyklus, der dem Leben des hl. Franz gewidmet ist, durchgehende Kompositionsgesetze aufweist, die mit der Raumgestaltung des gotischen Kirchenbaues selber aufs engste zusammenhängen und von dem Hausgesetz seiner

---

[1] Zur Stilbildung der Trecento-Malerei, Repertorium f. Kunstwissenschaft 1904, Bd. XXVII, S. 221—250.

[2] Giotto und die Giotto-Apokryphen. München u. Leipzig, Georg Müller, 1912. S. 177—210.

[3] Vgl. Beiträge zur Ästhetik der bildenden Künste I (Zur Frage nach dem Malerischen) 1896, S. 48. — Damals hatte ich vor allem mit H. Thode, Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien, Berlin 1885 (2. Aufl. 1904), zu rechnen, und später mit Max Georg Zimmermann, Giotto und die Kunst Italiens im Mittelalter, Bd. I, Leipzig 1899.

Rhythmik wesentlich bestimmt sind. Damit erhält Wulffs Bestreben begreiflich zu machen, weshalb die Franzlegende so „ausgesprochen gotisch" erscheint, erst volle Bestätigung und die gotische „Stilbildung der italienischen Malerei des Trecento" eine gewiß willkommene Grundlage in der monumentalen Kunst. Damit aber entfällt auch die herabsetzende Behandlung durch Rintelen, indem sich die berechtigte Eigentümlichkeit von ganz andern Voraussetzungen aus erweist und die tiefgreifenden Unterschiede, die er nachgewiesen hat, vollauf anerkennen läßt, ohne bei unlöslichem Widerspruch geschichtlicher Erscheinungen zu beharren.

Die umlaufende Reihe von achtundzwanzig Bildern, auf dem eigens hierfür zubereiteten, gegen die oberen Jochwände um die Breite des Laufgangs vorspringenden Mauerstreifen, bildet eine unzerreißbare Einheit, — das ist ein Ergebnis, zu dem auch die beiden genannten Forscher inzwischen, auf völlig abweichenden Wegen gelangt sind. Der Zyklus ist aber nicht allein an der Hand der Lebensbeschreibung des hl. Bonaventura für die verfügbare Zahl von Wandfeldern ausgewählt, sondern diese selbst um ein Paar von Bildflächen vermehrt, die erst durch Beseitigung störender Architekturglieder in gleicher Form hergestellt werden konnten. Während ein anderes Paar von Szenen aus ihrer Reihenfolge im Text der literarischen Quelle herausgehoben und, den Bedingungen der Örtlichkeit gemäß, anderwärts eingeschaltet wurde, ist die Erzählung auf den beiden einander gegenüberstehenden Langseiten durchweg auf den entlangwandelnden Betrachter zugeschnitten, und jedes Stück erweist sich mit allen Einzelheiten darin als im Sinne dieses zyklischen Umlaufs ausgestaltete Darbietung. Das Leben des hl. Franz war in derselben Basilika bereits einmal dargestellt worden, und zwar an einer Langseite der Unterkirche dem Leben des Erlösers selbst gegenüber, also in anspruchsvollem Parallelismus. Die zweite Redaktion in der Oberkirche sollte ohne Zweifel, durch diese gewagte Beziehung unbeschränkt, der Absicht voller Ausführlichkeit genügen und in volkstümlicher Eindringlichkeit auf die Pilgerscharen wirken. So war sie, bei der Gesamtdisposition der Ausmalung des Langhauses von vornherein für die untere Zone in bequem sichtbarer Nähe vorgesehen, auch als künstlerische Leistung ein langer Hand vorbereitetes und eigens hierfür ausgearbeitetes Werk, das für den ganzen Orden kanonische Bedeutung erlangen sollte. Für „die Kunst im Zeitalter Dantes", wie ich diese Periode im Unterschied von der Renaissance, mit der man sie irreführend zusammengeworfen hat, also in vollbewußter Absicht zu bezeichnen und darzustellen pflege, ist es selbstverständlich, daß der Poesie die maßgebende Rolle gewahrt bleibt. Aber es galt doch den Inhalt der Legende, das Heiligenleben, aus der Ver-

gangenheit in die Gegenwart zurückzurufen, es durch Veranschaulichung in Zeitgeschichte zu verwandeln, die von der lebenden Generation hier im Hauptheiligtum des frommen Gottesmannes immer aufs Neue mit erlebt werden sollte. Darauf beruhte ja die Wirkung jeder Franziskanerpredigt auf das Laienvolk, wie auf innigster Anempfindung die Kreuzandacht des Heiligen selber.

Daraus ergab sich von selbst die Frage, wie weit bereits vorhandene Buchillustration der Vita Bonaventuras sich zwischen die gelesene Dichtung und die Bild-Erfindung für den Freskenzyklus eingeschoben hat. Und einen solchen Anschluß an bereits gotische Miniaturen setzt Wulff voraus. Nun sind wir leider nicht in der Lage, ein bestimmtes uns erhaltenes Vorbild nachweisen zu können und das Verhältnis der Abhängigkeit davon oder der Freiheit wirklich zu kontrollieren. Wulff selbst hat auch in voller Umsicht die verschiedenen Möglichkeiten erwogen. „Es liegt natürlich auch die Absicht vor, hier in Assisi etwas Besonderes zu leisten", anerkennt auch er ausdrücklich. „Manche Szenen tragen unverkennbar den Stempel augenblicklicher originaler Erfindung; andere mögen frei umgestaltet sein" . . . „Aber für eine Reihe von Bildern, wie jene Hauptmomente aus dem Erdenwandel des Franz, werden Typen vorhanden gewesen sein, die nur mit stärkerem Lebens- und Anschauungsgehalt erfüllt sein mögen." Und woran könnten wir solche Fälle erkennen? „Sie heben sich aus der Reihe der übrigen durch eine besser abgewogene Komposition heraus." Das scheint wohl eine mögliche Folge erneuter künstlerischer Bearbeitung, aber keine notwendige Eigenschaft, die sich bei der jetzigen Redaktion entweder erhalten oder nun einstellen mußte. Mit völlig abweichenden Bedingungen der Wandmalerei mochten sich solche Vorzüge des Miniaturbildes gerade nicht vertragen. Wir sind also zunächst wohl nur darauf angewiesen, uns bei der vorausgesetzten Auswahl der Buchillustration lediglich an die „Hauptmomente" der Erzählung selber zu halten, d. h. diejenigen als sicher dargestellt anzunehmen, die für die Motivierung der Tatsachen unentbehrlich waren, oder aber für den Franziskanerorden als solchen besondere Bedeutung besaßen. Und das sind schon zwei sehr verschiedene Gesichtspunkte, aber beide nicht die eigentlichen des Malers selbst und seiner Kunst. So dürfte es ratsam sein von der Denkgewohnheit der mittelalterlichen Kunstforschung, der Buchmalerei die Priorität einzuräumen, wenigstens zeitweilig einmal abzusehen, dagegen den dastehenden Freskenzyklus vielmehr an Ort und Stelle für sich selber sprechen zu lassen, wie es, ohne nachweisbare Vorlage von Miniaturen in der Hand, schon von selbst sich ergibt. Vor allem aber kommt es darauf an, der Zeit der Gotik Rechnung zu tragen und eher ein Abhängigkeitsverhältnis der Wandmalerei zu dem Raum-

gebilde, für das sie schafft, vorauszusetzen. Bei der maßgebenden Baukunst wäre der Aufschluß zu suchen, dessen wir für die Einordnung der Bildkunst etwa bedürfen. Erst wenn wir die gemeinsamen Grundlagen des gotischen Kirchenbaues und seiner Ausschmückung mit Gemälden, sei es in Glasfenstern, sei es an Wand- und Deckenfeldern, denen hier in Italien ja mehr Platz aufbehalten wird als in der Heimat der Gotik selber, zur vollen Befriedigung der beiderseitigen Ansprüche festgestellt haben, erst dann mögen etwa übrigbleibende Abweichungen noch auf andere Ursachen zurückgeführt werden. Bei dem zeitlichen Verhältnis, in dem dieser Freskenzyklus von Assisi zu den voraufgegangenen Unternehmungen der Kirchenmalerei in Rom steht, bleibt diese erste Gelegenheit zu durchgreifender Zusammenarbeit mit der gotischen Architektur so außerordentlich wertvoll und bedeutsam für unsere Erkenntnis, daß die objektive Beobachtung des eingeschlagenen Verfahrens schon deshalb an erster Stelle für sich allein zu ihrem Rechte kommen muß. So etwas, wie hier in der Oberkirche von Assisi, konnte selbst einem Pietro Cavallini bei ausgedehnten Bilderreihen in römischen Basiliken überhaupt nicht beifallen! Und doch gehört es zum Verständnis der mittelalterlichen Kunst Italiens mit unabweislicher Notwendigkeit, sich das Eindringen der Gotik vertrauter zu machen, als die heutigen Italiener, — in einseitiger Bevorzugung des Zusammenhangs mit der Antike, — auch nur zu versuchen pflegen. Wächst doch in Rom selbst an allen Ecken und Enden neben der Pflege der Mosaikmalerei und ihrer großartigen Überlieferung ruhevoller Hoheit und breiter Fülle der Gestalten der Einfluß beweglichen Ausdruckslebens und schlanker Proportionen auch in der Formensprache der Marmortabernakel und Grabmäler in denselben Basiliken. Schlägt doch die zweite Generation der Cosmaten ganz andere Wege ein, als die der ersten gewesen waren! Doch sei in selbstverständlicher Voraussetzung der Vorgeschichte des Dugento ausdrücklich anerkannt, daß die Vorbildung auch eines Malers, der den entscheidenden Schritt zum Anschluß an die Architektur der Gotik vollziehen mochte, nirgend anderswo als in der überlieferten Flächenkunst gesucht werden kann, d. h. entweder in der Buchmalerei, wie Wulff ihn zu erklären trachtet, oder in der Tafelmalerei kleineren Formates, wo ihm andere nahezukommen vermeint hatten, oder endlich in der Wandmalerei auf großen schlicht verlaufenden Flächen, wie das Innere oder die Fassade römischer Basiliken, aber auch die Mehrzahl romanischer Kirchen Italiens sie darboten. Ich nenne sie in bewußter Absicht alle drei, diese Möglichkeiten der Vorstufen, und in dieser Reihenfolge, schon im Hinblick auf die oberen Wandbilder und die Deckengemälde der Oberkirche in Assisi, die der Franzlegende unmittelbar vorausgegangen waren. Und hier bewährt sich die Fruchtbarkeit der Hypo-

these Wulffs von vornherein, wenn er bereits „gotische Buchillustration" als mitgebrachte Schule des Meisters postuliert. Denn wie weit die Benutzung byzantinischer oder romanischer Bilderreihen in Anwendung auf die gotisch zugeschnittenen Flächen einer Kirche dieses Baustiles gelangen konnte, das sehen wir in der oberen Region von S. Francesco, von der Hand Cimabues in Chorhaupt und Kreuzflügeln, oder seiner römischen Zeitgenossen, sei es Pietro Cavallini oder Jacopo Torriti, und schließlich des Letzten jener Reihe selber vor uns. Für den Vergleich aber stehen einerseits die flüchtigen Nachzeichnungen der zerstörten Wandgemälde Cavallinis in S. Paolo fuori le mura zu Gebote, andererseits viel wichtiger aber, die erhaltenen Beispiele reinsten romanischen Stiles in S. Pietro bei Ferentillo.[1] Das äußerste der Anbequemung, das versucht wird, zeigen natürlich hier in Assisi die Hälften der Spitzbogenfelder, links und rechts neben den gotischen Fenstern des Langhauses. Und das deutlichste Beispiel ist wohl das Opfer Abrahams, wo sich die ganze mächtig geschwungene Gestalt des Patriarchen nach allen Richtungen der sphärischen Fläche auslegen muß, um sie möglichst in gleichmäßiger Entfaltung zu füllen. Das ist Oberflächendekoration und nichts weiter, wie es dem schweifenden Blick in solcher Höhe am einfachsten entspricht. Erst in den aufrechten Ausſchnitten der unteren Hälfte solcher Jochwand konnte die Statik der Körper und der Aufbau auf gemeinsamer Bodenlinie wieder an die Stelle treten. Und in solchen rechteckigen Rahmen stimmt die Wandmalerei mit den Tafelbildern und den Miniaturen der Zeit ja vollständig überein, so daß es keiner durchgreifenden Abwandlung nach jedem Gebiete der Technik bedurfte. Damit aber ist gerade der Punkt des gemeinsamen Weges bezeichnet, wo die Scheidung der Geister erfolgen mußte, wenn Einer fähig geworden war, die Kompositionsgesetze der Gotik zu verstehen, um etwa in dem unteren Freskenzyklus, der Franzlegende, bei aller Übereinstimmung des Zuschnittes auch dieser Bildflächen, die Folgerungen für die Rhythmik des Ganzen zu ziehen.

---

[1] Vgl. meinen Bericht im Repertorium f. Kunstwissenschaft XXVIII (1905), S. 391.

I. Untersuchung der Wandgemälde

Es sind ja ganz bestimmte, neuerdings wohlbekannte Voraussetzungen der italienischen, aus Burgund herübergekommenen Zisterziensergotik, mit denen wir es hier in S. Francesco zu tun haben, wenn diese Kirche selbst auch in ihrer Eigenart sich wieder charakteristisch genug von jenen der französischen Mönche unterscheidet. Das Langhaus der oberen Basilika gliedert sich in vier große nahezu quadratische Gewölbejoche und legt vor das letzte (von der Vierung her) noch ein schmales Rechteck in die Quere, als Eingangsraum, fast wie einen Narthex. Die Gewölberippen dieses letzteren ruhen auf eigenen Wanddiensten, und diese reichten ursprünglich gleich allen übrigen Trägern bis auf den Boden; sie sind dann aber nachträglich, eben der Bilderreihe der unteren Zone zuliebe, bis auf einen hineinragenden Stumpf weggeschnitten worden, um so auch in diesem Vorraum vor dem zusammenfassenden Strophenbau der vier Kreuzgewölbe noch gleichgroße Wandfelder zu gewinnen. Das Normalmaß der letzteren wird durch die Dreigliederung der Jochwände in der oberen Hälfte des Schiffes bestimmt: wie dort in der Mitte das Fenster einschneidet, so daß zu seinen Seiten die senkrechten Streifen der geschlossenen Mauer des Bogenfeldes übrig bleiben, so wird unter dem Laufgang die einheitliche Fläche zwischen den Eckpfeilern jedes Joches in drei aufrechtstehende Rechtecke zerlegt. Unter den vier Hauptgewölben ergeben sich also an jeder der beiden Umfassungsmauern des Langhauses zwölf solcher Bildflächen; dazu kommt als dreizehntes das soeben erwähnte neugewonnene Stück unter dem quergelegten Eingangsjoch; an der Frontmauer selbst aber bleibt links und rechts neben dem Doppelportal noch je eins solcher Felder in gleicher Höhe mit denen der Langseiten übrig, d. h. ein vierzehntes hüben und drüben zur Verfügung. Diese achtundzwanzig in bequemer Sehweite sich herumziehenden Teilflächen galt es mit Gemälden zu füllen. Der Zyklus mußte der Gewohnheit gemäß, vom Laienaltar (vor der Vierung) aus,

linker Hand beginnen und gegenüber, rechter Hand von diesem Altar, abschließen. Unter der Bilderzone bleibt ein Sockelstreifen der Wandung übrig, der mit gemaltem Teppichmuster gefüllt, doch auch schon durch die Bogenlinien des aufgehängten Stoffes die Blicke des Betrachters in eine fortlaufende Rhythmik hineinzieht. Dies geschieht noch zwingender durch die gemalte Umrahmung der Bilderreihe selbst. Ein reich ausgebildetes Gerüst dekorativer Architektur wird hier dem Auge vorgetäuscht und übernimmt die Eingliederung in die gotische Strophenbildung des Baues selber. Auf einem kräftig vorspringenden Konsolengesims, das von der Mittelachse jedes Joches aus perspektivisch, d. h. sich nach links und rechts verschiebend, gesehen wird, erheben sich als Trennungsglieder zwischen den Einzelszenen gewundene Säulen, mit Cosmaten-Mosaik auf den Spiralwulsten, und tragen auf ihren Kapitellen eine zweireihige Kassettendecke, so daß vor der Bühne der Bilder sich schon eine perspektivisch vertiefte Raumschicht hinzieht, die über der Deckplatte, mit ihrem Mosaikmuster an der Stirn, noch durch einen Konsolenfries den, abermals perspektivisch vom Mittelpunkt der Jochbreite nach beiden Seiten gesehenen, mit seinem Kranzgesims täuschend vorspringenden Abschluß erhält. — Diese ganze Blendarchitektur ist nur Cosmaten-Assimilation eines alten Erbteils der Wandmalerei, das sich in romanischer Fassung wohl am reinsten in der Abteikirche der Benediktiner S. Pietro bei Ferentillo zwischen Terni und Spoleto erhalten hat, aber leider noch immer nicht in photographischer Aufnahme veröffentlicht vorliegt. Durch die Rhythmik vorspringender und zurücktretender Glieder wird aber das dynamische Spiel der Kräfte, das die Gewölbepfeiler mit ihren Diensten in vollkörperlicher Rundung vollführen, in der gemalten Umrahmung der Bilderzone fortgesetzt, und die Augenverblendung solcher virtuos gehandhabter Mittel dient bereits dem neuen Zwecke: der gotischen Durchorganisierung des Ganzen.

Durch die Breite des Rahmenwerks rings um die Bilder verkleinert sich die Ausdehnung der Malfläche für die letzteren; deren Füllung in ganzer Höhe, und zwar im Sinne eines Ausſchnitts aus der wirklichen Welt, auf dem gleichen Grund und Boden für alle, mußte dem Erfinder ohnehin noch beträchtliche Verlegenheit bereiten. Die ganze Zone der aufgemalten Scheinarchitektur, mit ihrer Wiederholung kräftiger Wagerechten unten und oben, wirkt wie eine Triforiengalerie, d. h. zugunsten des Horizontalismus, dem sich die Dreiteilung durch gedrehte Säulenstämme vorbereitend entgegensetzt, während die durchgreifende, schon vom Boden aufsteigende Höhe der Eckpfeiler, mit den Spitzbogen der Jochwände und den kleineren der schmalen Fenster darin, den Sieg des Vertikalismus entscheiden. Daß der Kampf beider Richtungen so stark zugunsten der Horizontalen schwankt,

ist die charakteristische Note des italienischen Raumgefühls. Selbst die unter wie über den Bildern entlanglaufenden Konsolenreihen zwingen die schweifenden Blicke, sich ihrem gleichmäßig durchtaktierenden Zuge anzubequemen, und vermitteln überall die Fortleitung des rhythmischen Ganges in der eingeschlagenen Richtung.

Nehmen wir an Ort und Stelle den richtigen Abstand für deutliches Sehen der Einzelheiten, die wir erkennen sollen, so bestimmt sich die Breite jedes Bildes ungefähr auf drei leicht und lässig ausgeführte Schritte, wie sie dem Anschluß des Schauens gemäß erfolgen; in das Marschtempo übertragen wäre das ein weit ausgreifender Doppelschritt, also nach einst landesüblicher Maßeinheit ein römischer Passus. Mit dem der Betrachtung angemessenen Tempo des Ganges verbindet sich bei dem entlangwandelnden Betrachter von selbst die Bewegung seiner Augen und das Ausmaß der entlanggleitenden Blicke, deren Bogenlinien durch die aufrechten Architekturglieder dazwischen durchschnitten, oder vor dem Zusammenstoß mit diesen schon abgelenkt und in den angewiesenen Spielraum des Einzelbildes zurückgeleitet werden. Andererseits machen sich im freien Vollzuge dieses Verlaufes optischer Aufnahme auch die Wendepunkte im gebundenen Vollzuge des Ganzen fühlbar, nämlich jeder Moment der Verlegung des Schwerpunktes in unserem Körper von der einen Stütze des Rumpfes auf die andere, und diese kritische Stelle des Übergangs im Innern wirkt hinaus auf die Bildfläche, die wir, im Anschluß an unsere darüber hingleitenden oder daran gleichsam entlangtastenden Sehorgane, so treffend als unsere „Augenweide" bezeichnen. Der Wechsel in der Lage des Schwerpunktes bringt ein retardierendes Moment des ablesenden Sehens mit sich und wird dadurch zum Haltepunkt oder zur Zäsur im Ablauf der Aufnahme des Bildinhalts. Mit diesen natürlichen Tatsachen rechnet die mittelalterliche Baukunst bei der Durchgliederung ihres Innenraumes überall[1]. Mit ihr aber steht der „Meister der Franzlegende" in vollem Einverständnis, das wird jeder Schritt der folgenden Untersuchung seines Freskenzyklus weiter beweisen. Wir haben also auch nicht (mit Rintelen S. 203) nach Fug und Recht der „Blickführung" zu fragen, sondern sie als Tatsache hinzunehmen, die wir vorfinden. Auf ihr beruhen die Kompositionsgesetze dieser Kunst und dadurch unterscheidet sie sich von der entwickelten Malerei, die auf einen festen Standpunkt rechnet.

Um zu erkennen, wie weit der Maler selbst sich auf die Baukunst verstehe und wie weit er mit der Stilentwicklung der Gotik in diesen Gegenden

---

[1] Vgl. meine „Kompositionsgesetze in der Kunst des Mittelalters" I, Architektur, 1. a) Grundlegung, b) romanischer Innenraum. Leipzig, B. G. Teubner, 1915. Der zweite Halbband über den Innenraum der Gotik und den Außenbau beider Stile liegt seit Weihnachten 1916 druckfertig beim Verleger.

Mittelitaliens über den Bau der Oberkirche von Assisi hinaus vertraut sei, muß seiner Wiedergabe von Architekturen auf den Gemälden besondere Aufmerksamkeit gewidmet werden.

1. Die erste Langseite des Laienhauses

Schon das erste Wandbild, in das der Querbalken über dem Laienaltar mitten hineinschneidet, wird durch drei Bauwerke, die den Schauplatz der Handlung so nah begrenzen, daß den Figuren nur eine schmale Straße davor übrig bleibt, in drei Abschnitte geteilt: einen breiten in der Mitte und zwei schmälere zu den Seiten, die ihrer Höhe nach das eingeschlossene Hauptstück überragen. Daß mit diesem letzteren der Tempel der Minerva auf dem Stadtplatz von Assisi gemeint sei, darf nicht bezweifelt werden. Aber der Maler hat trotzdem das Bauwerk, das er an Ort und Stelle jeden Tag sehen konnte, so überraschend verändert, daß wir nur urteilen dürfen: er hat es — eben mit seinen ganz anders gewöhnten Augen — garnicht zu sehen vermocht, wie es noch heute dasteht, d. h. nicht in seinen spätrömischen Proportionen, sondern nur in der gotischen Schlankheit der römischen Cosmatenbauten, und zwar der zweiten Generation dieser Künstlerfamilie, — oder aber er hat es garnicht im Urbild geben wollen, sondern die Übersetzung in dies gotische Ideal entsprach allein der Tonart der Legende, die er erzählen will. Und sollte man hier schon seine Zuflucht zu einer Vorlage aus gotischer, vielleicht gar französischer Buchillustration nehmen, so muß geantwortet werden: eine solche notwendig früher entstandene Ursache der befremdenden Wiedergabe ist nicht möglich; denn ihr Stil müßte in Umbrien noch mehr dem der ersten Cosmatengeneration entsprechen,[1] in Frankreich aber im Norden doch echter gotisch, im Süden vielleicht gar antikischer sein. Und bei Oderisi von Gubbio, an den Wulff denkt, fragt es sich doch, wie weit dieser berühmte Miniator, den Dante im Jahre seiner Vision 1300 zu den unlängst Abgeschiedenen rechnet, die ihm auf dem Reinigungsberg des Jenseits begegnen, gerade in dieser Richtung mit den Cosmaten schon fortgeschritten war. Hier haben wir jedoch die Kennzeichen der Marmorgrabmäler und Altartabernakel Roms aus den letzten Jahrzehnten des XIII. Jh. vor uns, wenn auch nicht gerade der Werke Arnolfos in San Paolo fuori le mura (1285) und Sta. Cecilia (1293), so doch der des zweiten Cosmas und seiner Söhne oder des Petrus Oderisi, den wir wohl eher als „socius Petrus" an dem erstgenannten Werke anzusehen haben, statt mit Venturi den Maler Pietro Cavallini, und der in Viterbo das Grabmal des Papstes Clemens IV. († 1268) gearbeitet hat, Vorbilder also, die vom

[1] Abbildungen bei Boito, Architettura del medio evo in Italia, Milano 1880.

Ende der sechziger Jahre bis ans Ende des Jahrhunderts datieren. An die Baldachindächer der Ciborien cosmatischer Gotik reiht sich auch die willkürliche Zutat einer Fensterrose im Giebelfeld des Tempels, mit zwei schwebenden Engeln in Marmorrelief daneben, an sie das buntfarbige Steinmosaik am Architrav und die Gestrecktheit der schmächtigen Säulen, deren kannellierte Stämme mehr die Übertragung aus hölzernen Ständern eines Schirmdaches vermuten lassen als die Wiedergabe monumentaler Architektur aus dem Römerreich (wie z. B. Maison carrée in Nîmes). Und noch merkwürdiger: auch die Zahl und damit die Aufstellung der Säulen des Originals ist verändert worden. Statt der sechs, mit dem Intervall in der Mitte, stehen hier fünf Stützen mit vier weiten Schalträumen; ja der Prostylos ist zur Vorhalle nach Art altchristlicher Basiliken vertieft, so daß an ihren Seiten noch zwei solche Intervalle sichtbar werden, also je drei Säulen aufgestellt sind. Unter der Spitze des Giebeldreiecks und der Fensterrose vorn steht somit zwischen den vier Intervallen der Front eine solche dünne Trägerin aufgepflanzt. Die Wand der Cella ist geschlossen, kein Eingang darin, hoch oben aber hüben und drüben ein quadratisches Fenster mit Eisengitter vor der Öffnung, als wäre sie zum Kerker oder Magazin erniedrigt und nur die Loggia im Gebrauch der Bürger von Assisi geblieben. Durch diese willkürliche Umgestaltung des antiken Vorbildes erreicht der gotische Maler seinen Zweck: die Mittelachse der ganzen Bildfläche hervorzuheben und das Auge des Beschauers durch die helle lotrechte Linie zu zwingen, daß es seine Aufmerksamkeit auf den Gegenstand richte, um den sich die ganze Geschichte dreht, die er verstehen soll, d. h. auf den Boden vor der Schwelle und das „Corpus delicti" in den Augen der mitspielenden Personen. Deshalb ist das Ganze Originalarbeit dieses Meisters.

Des Vorgangs wegen bedarf er jedoch des Schauplatzes auch sonst. Dazu gehört außer dem Tempel der Minerva, als Wahrzeichen von Assisi, noch das Stadthaus mit seinem Turm, der noch heute unmittelbar daran stößt. Und dieser „Palazzo de' Consoli" zeigt über dem geschlossenen Erdgeschoß in zwei Stockwerken gleichgroße gotische Fenster, von denen je ein Paar der Reihe sichtbar wird, in völlig entwickelter Form: mit schlanker Mittelsäule zwischen den parigen Öffnungen, deren steile Spitzbögen durch eingelegte „Nasen" zu dreiteiligem Schluß gebrochen sind, und das Bogenfeld darüber wird durch einen stehenden Vierpaß mit Zwickelschlitzen daneben gefüllt, deren Profile die etwas flache, aus Steinplatten schablonenhaft herausgeschlagene Arbeit, wie am Baptisterium und Camposanto in Pisa, aber auch an Denkmälern der ersten Anjou zu Neapel erkennen läßt. — Wie ein leicht zusammengezimmerter Budenbau aus Holz erscheint dagegen die Privatwohnung rechts neben dem Tempel, mit ihren

beiden übereinander vorkragenden Balkonen, die zur selben Höhe wie der Turm auf der Linken aufsteigen, also auch hier dem Bedürfnis der Bildkunst gehorchen. Diese frei improvisierte, wenn auch deutlich aus überlieferten Elementen der Miniatur entsprungene Kulisse ist perspektivisch schräg gegen die Tempelfront gestellt, die auch ihrerseits noch etwas von rechts her gesehen wird, wo sich in einem letzten niedrigen Bauwerk die Bühne schließt, während sie von links her sich öffnet, d. h. um von dorther den Blick des Beschauers eintreten zu lassen und ihn hier dagegen abzufangen.

Dort zur Linken begegnet ihm unfehlbar zuerst der jugendliche Held der Erzählung, dessen vergoldeter Kreisnimbus um den Kopf schon von vornherein „in die Augen fällt". Er kommt soeben, von zwei würdigen Herrn gefolgt, die miteinander sprechen, dahergegangen und setzt, mit leise vorgestreckter Hand dankend, den Fuß auf den am Boden liegenden Mantel, den ein rechts knieender Mann vor den Stufen der Loggia hingebreitet hat und in eiligem Eifer noch mit beiden Händen am andern Ende faßt, indem er zugleich demütig aufschaut, wie seine Huldigung von dem lebensfrohen Bürgersſohn aufgenommen werde. Die Bedeutsamkeit dieser öffentlichen Ehrenbezeugung an so vornehmer Stätte bekräftigen die beiden Zuschauer, die aus der Nachbarschaft herzugetreten, rechts hinter dem Verehrer des jungen Franz stehen und in Mienenspiel wie in Handgebärden wohl eher ihr Mißbehagen über den Vorfall als ihr Verständnis für das rätselhafte Vorzeichen einer noch ungeahnten Laufbahn zum Ausdruck bringen. — Haben wir so links das Exordium, rechts den Reflex der symbolischen Handlung, so ist in der Mitte dafür gesorgt, daß in diesem zunächst glatt verlaufenden Teil der Blickbahn durch die Einschaltung der Vertikalachse — wie der Zäsur zwischen beiden verschiedenwertigen Hälften eines Verses — doch gerade hier an entscheidender Stelle die Aufnahme des inneren Zusammenhangs erfolge, nämlich des sinnlichen Zeichens mitsamt seinem höheren Sinn. Mit dem Vollzug der nächsten Schritte, die uns die Säulenreihe augenfällig genug zuzählt, wird sozusagen das „Accipio omen" anheimgegeben.

In diesem ersten Bilde ist „das Größenverhältnis der Figur zum Bildfelde noch viel zu klein genommen", schreibt Wulff, und sieht darin „ein Vergreifen im Maßstabe, das schwer erklärlich scheint, wenn die Komposition für die gegebene Wandfläche entworfen wäre". Weil es zuerst und im engeren Anschluß an eine Miniatur entstanden sei, weiche es von den folgenden so erheblich ab. Diese Erklärung aber setzt beim Buchmaler die Verwendung eines einheitlichen Normalmaßstabes der Figuren voraus. Indessen, liegt nicht auch dort die Möglichkeit einer Abweichung davon vor?

Und ergab sich diese nicht ebenso unmittelbar beim Wandmaler, wenn wir uns die Entstehung der Komposition aus dem Erfordernis der Aufgabe selber herleiten? Die Grundlage des ganzen Vorganges bildet der Weg, den der Jüngling, nun über den ausgebreiteten Mantel, nehmen soll; also die Weite des Abstandes zwischen ihm und dem Urheber der Huldigung ist der notwendigste Bestandteil des Schauplatzes, und diese Distanz muß dem Betrachter, sei es der Miniatur, sei es des Fresko zum Nacherleben vermittelt, d. h. schon durch den Schaltraum zwischen beiden Hauptfiguren zum Gefühl gebracht werden. Sprachen nun schon in der hypothetischen Vorlage die Gebäude des Platzes so mit wie jetzt auf der Wandfläche, so sah sich schon der Kleinmaler genötigt, den Maßstab seiner Gestalten zugunsten der Raumweite herabzumindern. Dem Meister der Franzlegende dürfte es im Großen nicht anders ergangen sein, auch wenn er seine Komposition eigens für die gegebene Wandfläche entwarf, und erst recht, wenn er die Baulichkeiten zuerst seinem Hauptzweck gemäß zuschnitt, d. h. ihnen das Ausmaß an Höhe und Breite gab, das für die Dynamik des Einzelbildes im Zuge des Ganzen erfordert ward, und dann erst die Figuren hineinsetzte. Weder der Palast mit seinen gotischen Fensterreihen, noch der Tempel mit seinen überschlanken Cosmatensäulen kann so in einer früheren Miniatur vorgelegen haben, und mit den Intervallen des letzteren mißt er ja seinem Franz wie seinem Beschauer die Schritte zu, die den Abstand bestimmen.

Schon unmittelbar daneben, im folgenden Bilde, sind „die Gestalten beträchtlich größer geworden" und weiterhin „steigert sich noch ihr Maß, um gelegentlich wieder zurückzugehen" (5 u. 9 Fresko). „Ein gewisses Schwanken läßt sich bis zuletzt beobachten, ohne daß das grundsätzliche Verhältnis der Figur zur Bühne eine Veränderung erfährt. Dies aber wird einzig durch das Bestreben bestimmt, die Architektur in einem der Wirklichkeit möglichst entsprechenden Größenwert wiederzugeben." (Wulff a. a. O.) Vollkommen einverstanden! Aber müssen wir dann nicht angesichts der zeitweiligen Vergrößerung der Figur wieder nach einer besonderen Erklärung suchen, zumal wenn sie etwa dem wirklichen Verhältnis zur Architektur zuwider ausfällt? Wir wollen versuchen, sie ebenso unmittelbar aus den Gegebenheiten der Erzählung, oder aus den Anforderungen der Bildflächen zu entnehmen, und werden schon bei den nächsten Beispielen solcher Art Gelegenheit haben, eine Antwort auf diese Frage zu geben.

Das zweite Fresko wird schon dadurch einer ganz irreführenden Beurteilung unterzogen, wenn man es als „Landschaftsbild" betrachtet, weil der Vorgang draußen unter freiem Himmel, „irgendwo auf der Reise", d. h. etwa auf der Landstraße spielt. Auch Rintelen kommt zu seinem abfälligen Er-

gebnis nur, weil er seine Analyse mit dem Hintergrund anfängt und daraufhin den Anspruch erhebt, als müßten die Figuren sozusagen in diesen Raumausſchnitt hineingesetzt werden. Das ist ein Hysteron-Proteron, wie es im Buche steht, oder ein Anachronismus, der schon die späte Datierung voraussetzt, nach deren Anhaltspunkten überhaupt erst vorurteilsfrei gesucht werden müßte. Der Meister der „Franzlegende" will in erster Linie erzählen und soll erzählen, das steht vor allen Dingen fest, und wo seine Quelle keine Ortsangabe beibringt, behaupten die Personen vollends ihr Prioritätsrecht und die Sachen, die zu ihnen gehören. Aber die Erzählung des Malers, mit seinen rein sichtbaren Mitteln, ist noch mehr als die des Dichters auf die Mitwirkung der empfänglichen Phantasie angewiesen. Er vermag zunächst nichts anderes als dem entgegenkommenden Betrachter die Gegenstände selber zuzuzählen, wie die Wortkunst sie aufzählt. Und hier halten noch beide gleichen Schritt, indem das Nacheinander herrscht: Indem wir von links nach rechts entlanggehen, empfangen wir im Bilde die Dinge nach der Reihe, die der Künstler seinerseits bestimmt. Es sind lauter Körper im Vordergrund, und zunächst nichts weiter, das lehrt uns die gleiche Bodenlinie, auf der sie einander folgen. Braucht er überhaupt mehr für seinen Zweck? — Also eine Gelegenheit zu rein plastischem Verfahren? Ja, soweit er nicht bloß Umrisse zeichnet, mit denen der Graphiker auf seinem Pergamentblatt sich begnügen mochte. Sowie aber die Frage statt von „Verfahren" schon weitergreifend von „Gruppe" gesprochen hätte, müßten wir auch hier an die einfachere Möglichkeit erinnern: „oder Reihe". Im Nacheinander liegt zunächst das Prinzip der Reihung, wie in der Abfolge der Wörter. Aber in der Reihenfolge liegt vielleicht schon das höhere Prinzip der Anordnung, wie der Wahl, und damit die teleologische Betätigung des Künstlers, bei der wir weiter forschen: des Dichters oder des Bildners?

Da sehen wir zuerst ein gesatteltes Roß, dessen Zügel über den Hals hängt, so daß es Muße hat seinen Kopf zu senken und nach Kräutern zu schnuppern. Dann den Reiter, der einen schweren Mantel oder Überrock in den Händen hält. Und endlich einen alten Herrn, der auch beide Hände an diesem Kleidungsstück hat, das gegen ihn herabhängt. Der junge Reiter ist durch den Heiligenschein als die Hauptperson kenntlich: soll er nochmals den Vorgang über sich ergehen lassen, wie im ersten Fall, oder schon mehr aus eignem Antrieb handelnd auftreten als dort? — so kommen die Fragen dem Bilde entgegen. Und wir urteilen: er ist abgestiegen und hat den dicken Rock ausgezogen; er reicht ihn dem Fußgänger dar, und dieser empfängt ihn, obwohl sichtlich kein Bettler, sondern vielleicht gar ein Edelmann, als willkommene Gabe. Stellen wir so im Nacheinander den Kausalnexus her, indem wir mit dem Blick zur Mitte, ja zum Anfang zurück-

kehren, so daß sich alle Dinge auf die Hauptperson beziehen, so dichten wir vollends, indem wir dem Tun da eine Motivierung unterlegen. Und dabei werden wir uns wohl bewußt, daß uns schon bei der Auslegung der Haltung als Tätigkeit die verschiedene Ansicht der Körper zuhilfe kam! Der Gaul in seiner ganzen Länge nach rechts, der Wanderer nach links: eine Begegnung auf demselben Wege. Der jugendliche Reiter ganz von vorn gesehen, also im Stillstand dazwischen, bis auf Antlitz und Arme, die sich nach rechts kehren auf den Ankommenden zu, und das Gewand in seinen Händen, das nicht allein der eigenen Schwere folgend dieselbe Richtung nimmt, statt vor dem Träger herabzusinken. So wird die erste Person der Erzählung deutlich genug zum aktiven Ursprung des Geschehens; aber die „Wohltat" sehen wir gutwillig hinein, wie die Barmherzigkeit als treibendes Agens, des Gemüts, das wir, wenn es hoch kommt, noch seinen Gesichtszügen ansehen. — Daß wir aber damit die Einheit zwischen den Bestandteilen des Bildes nach dem Wunsch des Malers vollziehen, indem wir das „geistige Band" herumlegen, das ja wohl etwas Unsichtbares bleiben muß, dafür sorgt, außer dem geläufigen Wahrzeichen der Verklärung um das Haupt, durch das der mittlere Körper der Reihe vollends zur Dominante wird, deren Anwartschaft schon seine Stelle und seine Größe mit sich bringen, nun die weitere Zutat, die wir auch ganz entbehren könnten: die Disposition des Hintergrundes, der in unmittelbarer Nähe hinter den Figuren aufsteigt, also schon deshalb nichts anderes sein will, als eine „Skene", oder ein herabgelassener Vorhang, der eine vielleicht noch verfügbare Raumschicht der Bühne geflissentlich ausſchließt. Die Personen und Dinge vorn am Rande bleiben deshalb auch dieselben, im Vordergrund, auf der gemeinsamen schmalen Basis isoliert, ohne tätige Bezugnahme auf das auswechselbare „Rouleau". Aber sie waren durch die Erfindung des Auftritts so „bei Weg lang", auf zunächst neutraler Fläche oder unter „freiem" Himmel, in „leerer" Luft, nur auf dem Erdboden „ubique", in erster Linie selbständiger geworden als die Figuren des vorigen Bildes, die mit dem Schauplatz als Gegebenheit darum auftreten. Daher die Steigerung des Maßstabes und die Stärkung der Körperwerte aller Objekte, die mit ihnen in Reih und Glied vorkommen. Indessen, gehen auch wir in der Anerkennung dieser Tatsachen nicht zu weit! Die ganze Komposition in rein plastischem Sinne auf die Körper zu stellen, sie etwa in Reliefansicht noch einheitlicher als Gruppe zusammenzufassen und aus der Grundfläche heraus modellierend wie eine einheitliche Raumschicht zu entfalten, das eben ist ihm noch nicht beigefallen. Er bewährt sich in dieser lockeren Reihung, in der jeder Körper einzeln für sich besteht und nur wieder Sachen, wie der Rock, die äußerliche Verbindung herstellen, als mittelalterlich denkender Künstler. Es hieße somit wieder einen ungerech-

ten Anspruch erheben oder einen unzulässigen Maßstab anlegen mit der Erwartung, sie erfüllt zu sehen, wenn wir von solchem plastischen Verfahren einen selbständigen Aufbau zur Gruppe verlangten, den man etwa im Sinne der Plastik, als Körperbildnerin, allein mit der Bezeichnung „monumental" belegen könnte, wie dies Wulff vorzuschweben scheint.[1] Hier kann freilich nur von einer „tektonischen" Gruppierung der Einzelkörper die Rede sein, die zum „monumentalen" Bestande immer der aufrechten Wand darüber hinaus oder vollends der umgebenden Architektur bedarf, auf denen sie sich als Flächendekoration ausbreiten darf und von denen sie erst ihren Halt empfängt. Aber fragen wir, in anbetracht der unleugbaren Tatsache des Aufbaues dieser Kompositionen aus Körpern allein, nach einer möglichen Anregung von außen her, d. h. nach etwaigen Beziehungen des Meisters zu der zeitgenössischen Skulptur, so müßte zunächst auf die Reliefs am Brunnen zu Perugia von Niccolò und Giovanni Pisano hingewiesen werden, der seit 1278 vollendet in der Nachbarstadt vor aller Augen stand. Und dort kommen unter den Monatsbildern ja in der Tat solche Gestalten vor, wie der jugendliche Franz, sogar der Ausritt zur Jagd, und so ein breit zugeschnittener Bursch in blühender Fülle der Glieder liegt sogar schon dem Heiligen im ersten Bilde zugrunde.

Und im Zusammenhang mit dem abgestiegenen Reiter, der hier mitten auf der Landstraße steht, muß auch der Hintergrund zunächst als ein Mittel der Blickführung bewertet werden. Die auseinander fliehenden graubraunen Felshöhen, zwischen denen ein hängendes Dreieck von Himmelblau übrig bleibt und seine Spitze gerade auf den Scheitel der Hauptperson einstellt, gibt eine Diagonalteilung der übriggebliebenen Fläche, deren Zweck so deutlich einleuchten muß, daß man sich gewiß eher versucht fühlt, diese Berge für Kulissen aus Pappe zu halten, die mit aufgetürmten Ortschaften nach byzantinischem Brauch besetzt sind, als die Wiedergabe einer bestimmten Lokalität zu vermuten. Mag auch das Stadtbild links vielleicht Assisi bedeuten, also in Umbrien liegen sollen, so genügt doch ebenso die Reminiszenz an „Castelli romani". Wohl aber ist die Abstufung der Steinmassen, die Besetzung mit Bäumchen darauf und die Licht- und Schattenkontraste der von oben beschienenen Felsplatten und der dazwischen eingeschnittenen Schluchten so wirksam, wenn auch summarisch, als Wanddekoration behandelt, daß der Schein einer überraschenden Leibhaftigkeit entsteht. Und diese kommt natürlich auch dem einfachen Vorgang auf dem Wege unten zugute: sie versetzt die Anekdote vom gutmütigen Franzl in die heimische Natur und gibt dem Akte reiner Menschenfreundlichkeit die

[1] „Nur in wenigen Szenen steht Franz in der Mittellinie, und auch da kann man von ‚monumentaler' Anordnung kaum sprechen, weil die Gestalt meist isoliert ist und dann um so schwächer wirkt als formaler Flächenwert." a. a. O. 231.

Anwartschaft, die ganze gewohnte Welt da draußen durch solchen Ausbruch des Innenlebens auf den Kopf zu stellen.

An die Funktion dieser Landschaft, den Kopf des Heiligen als Mittelpunkt auf der senkrechten Halbierungslinie der Bildfläche hervorzuheben, knüpft sich noch eine Beobachtung, die sich meldet, sobald unser Auge einmal weiter schweift und über die einrahmenden Säulen hinausgleitet auf das benachbarte Feld zur Linken oder zur Rechten. Dann bemerken wir, daß wir uns eben vor dem Mittelstück einer dreigliedrigen Reihe befinden, dessen Seitenstücke hüben und drüben insofern von ihm abhängig erscheinen, als die Perspektive ihrer Schauplätze von seiner Zentralachse ausgeht, d. h. auf der Linken nach links hinaus, auf der Rechten nach rechts hinein sich öffnet. Diese Zusammengehörigkeit der drei Teilflächen ordnet sie wieder der höheren Einheit des Gewölbejoches unter, indem die gemeinsame Mittellinie, als deren Träger Franz seine Steigerung zum vollwertigen Einzelkörper erhalten hat, zum Scheitel des sie alle überspannenden Spitzbogens hinaufleitet. Und damit gehört ja die bereits erwähnte perspektivische Malerei der Konsolenreihe, der Basis wie des Kranzgesimses, an der ganzen Jochwand hin zusammen.

Rechts dringt unser Blick in das offene Schlafgemach des Franz, der schlummernd, auf seiner kostbaren, mit Cosmatenmosaik verzierten Bettstatt, gerade so mit der Hand unter dem Kopf gegen das Kissen lehnt, daß wir über ihn weg zu der Gestalt des Herrn gelangen, der, am Kreuznimbus kenntlich, hinter dem Lager steht und mit der Rechten das Ohr des Schläfers beeinflußt, mit der erhobenen Linken aber hinausweist auf die andere Hälfte des Bildes. Diese soll eigentlich dem Reich der Träume angehören; aber der Maler zeigt sie genau so sichtbar wie die wirkliche, in solcher Nähe und so leibhaftig greifbar, daß wir ebenso sicher hineinschreiten wie hinaufschauen zu können glauben und alles auskundschaften, was sie nur enthalten mag. Da steht gerade vor der Tür ein turmartiger Palastbau, von derselben Höhe freilich wie das Dach des offenen Gehäuses der väterlichen Wohnung, und eben deshalb doch als Fernbild gedacht, aber trotzdem so gedreht, damit es von innen gut gesehen werde. Und damit man es ebenso scharf und deutlich erkennen könne, wie es sonst nur der Dichter sieht, konterfeit der Maler es wie ein Modell, auf seinem hierher gestellten Untersatz. Vor dem festen Turm, an dem sich vier Hauptgeschosse in zwei großen Massen übereinander setzen, öffnet sich unten eine doppelte Vorhalle: zu ebener Erde stehen auf erhöhtem Fußboden vier stämmige Säulen, deren Zwischenräumen drei Rundbogenportale entsprechen, wie in römischer Cosmatenarchitektur vor einer Basilika; auf dem flachen Dach streckt ein niedriger Portikus seine beiden rechtwinklig vortretenden Seitenflügel über die

quergestellte Langseite hinaus. Und hier liegen am Boden, vor den beiden ebenfalls rundbogigen Toren der Mitte, die hellen kreuzgeschmückten Panzerhemden christlicher Ritter, als warteten sie neuer Helden, die da kommen sollen. Das Pultdach dieser Pergola, die wir aus byzantinischen Miniaturen als obersten Abschluß kennen[1], stößt hier gegen die Mauer des massiven Baues, in dem fünf Luken, mit Eisengitter davor, einem Zwischengeschoß entsprechen könnten, aber ebensowohl dem nämlichen Saal unten, in den die Türen münden, Licht und Luft gewähren. Darüber schließt ein leuchtendes Kranzgesims die untere Hälfte des Ganzen ab. — Auf beiden Seiten um eine Fensterbreite zurücktretend, erhebt sich die obere Hälfte in zwei Geschossen, die ebenso durch ein Konsolengesims getrennt und zuletzt mit einer weit ausladenden Balustrade des flachen Daches bekrönt sind, auf das rechts abermals eine offene Loggia gesetzt ist. Die beiden Stockwerke dieses Schloßturmes tun sich in dreiteiligen Spitzbogenarkaden von reichster Bildung auf. Hier sind die Stirnseiten der Marmorpfeiler, wie die Zwickel der Wand über den Bögen, mit eingelegter Arbeit geschmückt, ja, die geschlossenen Seitenmauern, die zur Rechten sichtbar werden, mit großen Platten solcher in maurischer Pracht wetteifernden Cosmatenkunst belegt. So würde man das Ganze dieses luftigen Oberbaues gewiß am ehesten in angiovinischer Gotik und eher noch auf Sizilien, wie etwa in Taormina, oder auf dem Festland an der Küste von Amalfi suchen. Drinnen aber schimmert unter jeder Arkade ein Paar von Helmen auf dem Tisch, und das davor aufgehängte Paar von Schilden mit dem Kreuz darauf. Am letzten Geschoß hängen sogar dreieckige Tartschen vor den Pfeilern herab und über jeder steckt ein Flaggenstock mit dem Kreuzbanner daran. — Es ist also das Ideal des christlichen Rittertums, das dem italienischen Kaufmannsfohn hier noch einmal in vollem Glanz gezeigt wird, wie eine Aufforderung sich den Kreuzfahrern anzuschließen. Indessen, mittlerweile war auch deren Zeit schon vorüber, und so bleibt es bei dem romantischen Jugendtraum, bei dem auch die Gestalt des Herrn an seinem Lager ins Land der Phantasie gehörte. Oder erschien diese weltliche Lockung zu Taten des Heldenmutes nur, um Herz und Nieren zu prüfen, und ihm die Einsicht zu vermitteln, daß er dafür doch nicht geartet sei?

Die Aufforderung, eine ganz andere Lebensaufgabe zu erfüllen, wird dem Erwählten erst in der Folge zuteil. In einem verfallenen Kirchlein kniet der Beter Franz vor dem großen Kruzifix auf dem Altare. Aber das Entgegenkommen des Beschauers muß auch hier hinzutun, was dem Bilde nicht gegeben werden kann: das Wort, das eben aus diesem hölzernen

[1] Vgl. noch die Darstellung im Tempel auf den Mosaiken des Pietro Cavallini in der Tribuna von S. Maria in Trastevere zu Rom, 1291.

Schnitzwerk an den frommen Jünger ergehen soll. Auch in dieser, für den Maler undankbaren Aufgabe, hilft das nämliche Kompositionsgesetz, den Betrachter an der Hand des Sichtbaren zur Auslösung des überspringenden Gedankens hinzuleiten. Links öffnet sich der Einblick in den Vorraum der Kapelle, mit den Schranken für den vorübergehenden Besucher; hier dringt auch unser Blick und weiter unsere Vorstellung in das Innere hinein, während das Auge sogleich am Äußern der Längsmauer folgt, bis in der Mitte des Ganzen wieder eine eingebrochene Öffnung die Gestalt des Heiligen sichtbar werden läßt. In Haltung und Züge des einst so lebensfrohen Gesellen soll es sich hier vertiefen. Und die Kraft ihres Ausdrucks hilft auch das Kruzifix in der Apsis, dem letzten Drittel des Bildes, zu beleben und bringt es dazu, dem reumütigen Verlangen zu antworten, wie es einst dem warmherzigen Franz in höchster Zerknirschung geschehen. Die Blickführung an der Hand des entlangwandelnden Ganges nötigt den Beschauer unbewußt, auf das Nacheinander des Ablesens noch das Miteinander und Ineinander des inneren Zusammenhanges folgen zu lassen und so den Sinn der Fabel zu erfassen. Der Körper des Heiligen aber ist stark genug gebaut, sich in dem zackigen Rahmen der baufälligen Mauer zu behaupten, und bietet mimisches Leben genug, um den Anteil des menschlichen Subjekts hervorzurufen, der die Aufmerksamkeit auf diesen mittleren Ausſchnitt zurückleitet und die Seitenteile davon abhängig macht, also nach der Koordination die Subordination vollzieht. Auch das ist eine plastische Leistung, die den Körperwert des Niccolò Pisano mit dem Ausdruckswert seines Sohnes Giovanni verbindet, wie es in manchem Beispiel am Brunnen von Perugia zu finden war.

Zu dramatischer Wechselwirkung bietet erst die folgende Erzählung der Legende Gelegenheit: der Auftritt zwischen dem enterbten Sohn und dem verdammenden Vater Bernardone. Habgierig hat der alte Handelsmann die weggeworfenen Kleider seines aus der Art geschlagenen Sprößlings vom Boden aufgerafft und über den Arm genommen; mit der Rechten holt er soeben nach rückwärts aus, um sie vorschreitend gegen den Verächter seiner Habe zu schwingen. Das müssen wir seinem wutentbrannten Gesicht wohl glauben. Aber der Podestà hinter ihm hält mit festem Griff die Hand vom Schlage zurück. So bleibt die Spitze der links gedrängten Bürgerschar mitsamt den Kindern von der Gasse, die bereit sind, Steine gegen den entblößten Narren zu schleudern, doch wider Willen stehen, — zugleich gebannt von dem Anblick, der ihr gegenübersteht. Den nackten jungen Mann, der beide Arme betend zum Vater in der Höhe aufhebt, deckt mit seinem Chormantel der Bischof selbst, der in vollem Ornat mit seinem Klerus herzugetreten ist und ruhig einen Wink nach rückwärts gibt, dem Schützling andere Kleider zu bringen. Vor solchem Beistand des geistlichen

Oberhaupts scheut auch die Menge des Volkes zurück, und die weltliche Obrigkeit selber meidet den Konflikt. Das sind Voraussetzungen der Zeit. Darauf beruht die Gegenüberstellung der beiden Hälften der Figurenkomposition mit der augenfälligen Überzahl der Nachdrängenden links, der lockeren Reihung rechts. Und deshalb bleibt die leergelassene Mittelachse als Schaltraum zwischen ihnen aufgerichtet, gerade da, wo ganz oben die segnende Hand des Herrn von dem betenden Knaben gesehen wird. Als „Lücke" dürfen wir diesen Raumteil ebensowenig einschätzen wie die Intervalle der Säulenreihen oder der Spitzbogenarkaden in der damaligen Baukunst: sie fungiert wie die spannende Pause zwischen zwei Vershälften oder Strophengliedern, in ihrer doppelten Kraft als Trennung und als Bindung zugleich; sie ist hier im flagranten Widerspruch doch die Einheit, die beide Hälften zusammenhält, nur eben unter Aufrechterhaltung des Kontrastes, wie sie soll. Es ist ja die Scheidung zwischen dem geistlichen und dem weltlichen Leben, die sich hier vollzieht, und diesen Augenblick gilt es festzuhalten als endgültige Entscheidung für den Helden, dessen weitere Laufbahn davon abhängt. Deshalb war es ausgeschlossen, die jetzt sozusagen erstarrt gegenüberstehenden Parteien in transitorischen Fluß des Geschehens aufzulösen (wie Rintelen verlangt), ganz abgesehen davon, ob der Maler das Zeug dazu gehabt hätte, die Zuspitzung auf einen solchen noch drastischeren aber nebensächlicheren Moment und damit das Ineinandergreifen beider Hälften in einer Art Handgemenge noch weiter zu treiben. Die Legende fordert, als Ergebnis der Auseinandersetzung zwischen Vater und Sohn, das Schisma gerade so, wie es hier gezeigt wird, die Losfagung von beiden Seiten her, die sich in so verschiedenartigem Benehmen ausfpricht, wie die abweichenden Naturen beider sie hervortreibt. Und der Bruch für immer kann nicht eindringlicher als vollendete Tatsache versinnlicht werden, wie es durch diese Kunst in der berechtigten Eigenart ihrer Mittel geschieht. Den bleibenden Nachdruck, der hinter dem Ereignis steht, aufzubieten, verfügt dieser Maler über seine Architekturkulissen, die er hinter den Figuren in die Höhe steigen läßt. Hinter den Bürgern links erscheint ein turmartiger Palast, der durch ein offenes Treppenhaus vorn und vorkragenden Podest auf schlanken Säulen an der Ecke als Wohnbau bezeichnet wird. Über der Geistlichkeit rechts baut sich ein freigefügtes Konglomerat auf, in dessen Bestandteilen aus Cosmatenarchitektur wir doch eher Stücke der Innenausstattung von Chorschranken und Lektorium erkennen, hier aber als Außenkanzel oder Predigtstuhl am Dach hinnehmen sollen, wie sie an Gebäuden einer bischöflichen Kurie vorkommen mochten. Dem Meister der Franzlegende kommt es hier sicher nur darauf an, die obere Hälfte der Bildfläche im Anschluß an die Rahmensäulen und die Nachbarfelder seiner Wand zu

füllen und den Figuren durch die leichten und offenen Gebilde desto wirksameren Rückhalt zu gewähren, als die willkürliche Zusammensetzung die Möglichkeit bot, die verschiedenen Stücke in entgegengesetzter oder auseinanderstrebender Richtung zu zeigen und dadurch die vorspringende Kraft des Körperscheins zu verstärken. Auch so aufgelockert und abenteuerlich überraschend bleiben es tektonische Massen, deren Dynamik nach Maßgabe der wirklichen Gewölbepfeiler und Spitzbogenverbindung mit ihrem vorherrschenden Vertikalismus hinein wirken soll in das Ganze.

Gegenüber dem klaffenden Spalt in dem Mittelbild dieser Reihe war im letzten, dem Traum des Papstes, wieder die Halbierung gegeben wie im Traum des Franz; aber die Grenze zwischen beiden Welten wird hier absichtlich durch gedoppelte Säulen mit kurzem Tonnengewölbe im Torgiebel und abermalige Überhöhung durch die geschwungene Dreieckform des Palastdaches dahinter gegeben, die hier in perspektivischer Flucht in die erste Hälfte der Bildfläche hinüberreichen. Diese linke Seite ist dem Reich des Traumes eingeräumt, aber wieder dem der Wirklichkeit gleichwertig behandelt, und die Erscheinung noch unmittelbarer als das Ritterschloß drüben leibhaftig vor die offene Tür des Papstes gesetzt, der wohl in seiner Wohnung am Lateran schlafen soll, weil er im Traum die Basilika daneben sieht, die schwankend, wie bei einem Erdbeben, von dem schlichten Mönche gestützt wird. Für den links herantretenden Beschauer bekommt damit die Vision das Prioritätsrecht, d. h. die Tätigkeit des Franz als Retter der Kirche wird zur Hauptsache, — und mit gutem Grunde, würden wir anerkennen, in der Wallfahrtskirche seines Ordens. Aber die Wahl dieser Reihenfolge hat noch eine andere Ursache in der sichtbaren Erscheinung des Traumbildes selber: da steht die Vorhalle der Basilika mitsamt ihrer (jetzt fast ganz zerstörten) Giebelfront, mit ihrer Säulenreihe unter gradem Gebälk, ja mit dem Fußboden unter ihren Stämmen, schräg gegen den Palast geneigt, wieder ganz wie das Konterfei eines Modelles, dessen Untersatz von der linken Seite her aufgehoben würde, und selbst der hinten aufsteigende Campanile ragt als schiefer Turm von links nach rechts, gegen die wagrechte Grenzlinie des Gemäldes oben ins Himmelblau hinein. Neben einem so ungewohnten und beunruhigenden Anblick, der Unmögliches beharrend zeigt, begreift man den Wert des klaren Aufbaues der offenen Halle daneben mit ihren wiederholten Horizontalen im Innern und der kräftigen Betonung des geraden Gebälks und der flachen Decke, des hellen Firstrandes über dunklen Satteldächen des Daches, aus dem an der Stirnseite noch zwei nebeneinander gestellte Dreieckgiebel, mit aufrechten Dreiblattöffnungen darin, hervortreten, — alle diese Einzelheiten so vereint, um die aufrechte Haltung dieses Baues und die sichere Lage, seiner ganzen Breite nach, darzutun. Er wirkt als will-

kommene Beruhigung und läßt uns dem Maler nachempfinden, daß die wankende Kirche hier nicht den Abschluß bilden durfte, zumal nicht neben dem Pfeiler des die Dreizahl dieser Reihe umspannenden Gewölbejoches selber. Nur so bleibt die Vision das Transitorische, bleibt das Oberhaupt der Kirche, auch im Schlaf auf seinem Lager, der sichere Bestand der Welt. Diese Bewährung echt monumentaler Kunst hat den Meister jedoch nicht abgehalten, der Gestalt des Franz als Stütze der Kirche mit allen Mitteln zu ihrem Rechte zu verhelfen. Der gedrungene Wuchs ist durch die Bestandteile der Basilika geboten, deren Säulen schon deshalb niedrig bemessen wurden, damit ihr Architrav auf der Schulter des Heiligen ruhen könne, der an der Ecke rechts an die Stelle einer solchen Säule getreten ist, den linken Arm auf die Hüfte stemmend, mit der Rechten unter das Gebälk faßt, und so den Kopf, mit dem goldenen Nimbus, in gleicher Höhe mit den Rundmedaillons des Cosmatenfrieses, nach oben hinausblickt, wo die Abweichung von der wagrechten Lage am stärksten sichtbar wird, so daß also die Bewährung seiner rettenden Ausdauer am Widerspiel der feindlichen Macht ermessen wird. Mit der Kunst eines Statuenbildners wetteifernd hat der Maler alle Glieder des Körpers verbreitert und verstärkt und das Standmotiv klar und sicher durchgehalten, mit dem kräftig modellierten Kopf auf goldener Scheibe bekrönt. Das Verhältnis der Figur des „Protagonisten", wie er hier mit Recht heißen darf, zu der Kirchenarchitektur ist eine bewußte Umkehrung der Wirklichkeit: das ist das Recht der dichtenden Bildnerei von damals, so gut wie an den Marmorreliefs der Arca di S. Domenico, wo Niccolò Pisano, — der sie zum größten Teil selber entworfen und angelegt haben muß, ehe sie mit Fra Guglielmo die Werkstatt von Pisa verließen, um von diesem Mitarbeiter am Bestimmungsort zu Bologna fertig gemeißelt zu werden, — durch die geringe Höhe der Sarkophagplatten zu einer noch gewagteren Abbreviatur des Bauwerks gezwungen war. Nun begreift man erst recht, weshalb der Meister der Franzlegende unmittelbar neben dem Heiligen in solch heroischer Leistung noch zwei gekoppelte Säulen, ja noch eine dritte oder gar vierte weiter hinten aufrichtet, um dem beunruhigten Gefühl für die Statik wieder Genüge zu schaffen.[1] Deshalb legt er auch in die Wagschale rechts den Papst, mit seiner Tiara auf dem Kopf, ganz ruhig ausgestreckt auf seinem Bett, wie eine Grabfigur auf der Tumba unter der Wandnische, — und setzt vorn am Sockel zwei Wächter auf den Boden, beide nach innen gewendet einander gegenüber: den einen zu Häupten des Lagers eingenickt, und so der Büste des Gebieters untergeordnet, den andern wachend, wie er zu seinem Herrn aufschaut, als höre er ihn im Schlafe murmeln und erführe dadurch,

[1] Rintelen nennt dies Gemach „ganz bar aller Gedanken; nur wird die Armut hier verhüllt durch die überladene Dachanlage und die nichtssagenden, aber üppigen doppelten Säulenstellungen an beiden Seiten". (S. 189.)

daß ihn ein spannendes Traumgesicht beschäftigt, das auch so schon den klugen Kopf des Vertrauten mit in Anspruch nimmt.

Angesichts der soeben betrachteten fünf Bilder, vom zweiten bis zum sechsten, in denen auf die Gestalt des Franz in plastischer Herausarbeitung besondere Sorgfalt verwandt ist, erscheint mir die Anerkennung besonders wohlbegründet, die Wulff in das Urteil zusammenfaßt: „der Meister der Franzlegende ist schon ganz von räumlich-plastischer Empfindung beherrscht" (231). Wir haben diesen Vorzug auf frische Anregung zeitgenössischer Skulptur zurückgeführt.

Die drei Wandbilder, die unter dem Spitzbogen des dritten Gewölbejoches aufgereiht sind und durch das gotische Fenster in der Obermauer darüber als ihre augenfällige Dominante wie bisher zusammengefaßt werden, haben auch in ihrer Gesamtdisposition eine gemeinsame Eigenschaft anderer Art. Das letzte Drittel der Bildfläche wird oben abgesondert, durch die Mittel zu seiner Ausführung in allen einander angeglichen, so daß eine rhythmische Gliederung durch den ganzen dreiteiligen Bandstreifen hindurchläuft, den nur die einrahmenden Säulen mit ihrer Vertikale durchschneiden. Unter den dreien ist aber wieder das mittelste Bild durch ein bevorzugtes Zentrum ausgezeichnet; denn hier erscheint gerade in der oben ausgesonderten Zone der Heilige selbst, unerwartet und abenteuerlich, auf einem Wagen am Himmel entlang gefahren. Diese heikle Aufgabe ist wohl der Ausgangspunkt für die Absonderung der Höhenregion gewesen und hat auch die Behandlung der Nachbarfelder in gleichem Sinne nach sich gezogen.

Rein architektonisch bleibt die Füllung des oberen Friesstreifens in der „Bestätigung der Ordensregel durch Innocenz III.", die uns in den Saal des päpstlichen Konsistoriums versetzt. Unter der flachen Decke dieses Raumes zieht sich auf weit vorspringenden Konsolen eine Reihe von kurzen Tonnengewölben hin, deren Halbzylinder so mit ihren, gleich mächtigen Balkenköpfen aus der Mauer herausragenden Tragplatten dort oben Nischen von beträchtlicher Tiefe bilden, so daß die ganze Raumschicht sich in vor- und zurücktretende Teile gliedert. Aber in diesem Fall herrscht nicht das Gesetz der einfachen Reihung, sondern die Mittelachse des Bildfeldes macht sich auch hier fühlbar: sie soll als Tiefenachse der Raumentfaltung dienen, die den Beschauer in das Innere des Sales nötigt und ihn zwingt, sich darin von ihr aus zu orientieren. Deshalb sind drei solcher Konsolennischen stärker hervorgehoben, und zwar so, daß die mittelste ganz frontal gesehen wird, ihre Nachbarinnen hüben und drüben sich perspektivisch nach links und rechts verschoben zeigen. Das letzte Stück des Bildstreifens, das noch für einen solchen Rundbogen auf beiden Seiten übrig bliebe, ist dagegen zur Darstel-

lung der Seitenwände des Gemaches benutzt, und gibt, in perspektivischer Flucht von außen nach innen zu, je zwei solche Konsolennischen wieder, als stießen diese Schmalseiten in rechtem Winkel mit dem Hintergrund zusammen.[1] Unter den Konsolen zieht sich ein glatt durchlaufendes Gesims um alle drei Wände herum, und daran ist ein feingemusterter Prachtteppich aufgehängt, der die unteren zwei Drittel der Umfassungsmauern verkleidet; auch hier ist durch den Zipfel des Saumes an seinem Nagel die Mittellinie unter der Zentralnische wieder betont, während diese regelmäßigen Hebungen und Senkungen sonst die ganze Breitenausdehnung durchtaktieren, so daß unser Auge an diesem Maßstab jeden kleinen Unterschied der Haltung oder Gebärde, der Annäherung oder Zurückweichung der Figuren bemißt. In der rechten Hälfte ist der erhöhte Sitz, mit schräg gesehenen Stufen davor, aufgestellt, auf dem der Papst, mit zwei Kardinalbischöfen neben sich, thront, und hinter ihm stehen vier andere Würdenträger der Kirche vor der Wandecke aufgereiht. In dem mittleren Ausschnitt vor dem Thron kniet Franz und greift mit der Hand an das untere Ende des Pergaments, das der Papst, während er zugleich den apostolischen Segen erteilt, in der Linken hält. Andächtig blickt der Mönch in seiner bescheidenen Kutte zu dem Oberhaupt der Christenheit in seiner stolzen Majestät empor, und ebenso die Schar der Brüder, die ihm gefolgt ist. Die ersten knieen hinter ihrem Ordensstifter, mit betend zusammengelegten Händen, in frommer Ergebenheit; die hintern bleiben in verlegener Scheu dicht an der Tür und finden so nicht alle Platz, dieselbe Haltung einzunehmen: doch die Köpfe der letzten schauen noch über den andern vor. Das Ungeschick verstärkt den Eindruck schüchterner Befangenheit und gibt dem ganzen Akt den Charakter demütiger Unterwürfigkeit, der wohl mit Absicht in dieser Redaktion der Franzlegende hervorgekehrt wird. Diese Obedienzleistung beurkundet den vollzogenen Wandel der ursprünglichen Auffassung und bezeugt so den Einfluß auf den Bilderzyklus von Rom her, nicht allein durch die Anschauung eines dort eingewöhnten Malers, sondern auch durch die Bestellung im Einverständnis mit der Kurie selbst.

Unleugbar hat die Übereinanderstapelung der Mönche etwas Altertümliches, ebenso wie die gedrängte Aneinanderschiebung der Prälaten hinter dem Papst, in einer Reihe vor dem Winkel; ja, sogar der Beisitzer zur Rechten neben dem Thron hat keinen Platz an seiner Stelle und ist eigentlich nur als Kopf mit Mitra über dem segnend erhobenen Arm vorhanden. Aber es wäre doch gewagt, diese Symptome der Rückständigkeit auf die Rechnung einer Vorlage der Buchillustration zu setzen, die dann bereits ebenso stark

[1] Hier ist ein perspektivischer Fehler, auf den Wulff aufmerksam macht, wie auf dessen Verbesserung in der Wiedergabe der ganzen Darstellung an der Predelle des bezeichneten Louvrebildes aus der Giottowerkstatt.

den Gehorsam gegen das Kirchenregiment betont haben müßte. Sicher gehört die Bestätigung der Ordensregel und der Predigtlizenz zu den notwendigen Bildern einer Vita des Stifters für die Franziskaner. Aber das Wandgemälde hat auch, selbst im Vergleich zu den soeben betrachteten, eine gewisse Härte der technischen Durchführung, eine nähere Verwandtschaft mit den scharfen Kontrasten von Hell und Dunkel in der Modellierung, besonders auch der Gesichter, auf den oberen Bildern aus dem alten und neuen Testament, und mit der branstigen Fleischfarbe der Kirchenväter. Die sorgfältige Imitation des Teppichmusters stimmt am meisten mit dem dort geübten Fleiß und ebenso die minutiöse Kleinmalerei im Cosmatenmosaik der Konsolen und der Seitenwände oder der Zwickel der Arkadenreihe unter der flachen Decke, deren jetzt neutral getünchte Kassetten doch gewiß ebenso, wie die Prachtstoffe der Chormäntel oder des Fußbodenbelags der Absicht entsprechen, ein ganz bestimmtes Interieur im päpstlichen Palaste zu Rom wiederzugeben, dessen Deckenkonstruktion mit ihren Rundbögen noch der Zeit der ersten Cosmatengeneration angehören mußte. Mit vollem Recht weist Wulff, der die Entstehung dieser Flachdecke in der Miniatur zu erklären sucht, auf den Fortbestand der französisch-gotischen Teppichmuster bis zu Ottaviano Nelli und seinem Madonnenfresko in Gubbio hin; aber dieser umbrische Meister aus dem ersten Viertel des Quattrocento ist auch sicher von den Wandmalereien in S. Francesco zu Assisi wesentlich beeinflußt worden, so daß es kaum angeht, nun umgekehrt aus dem genannten Beispiel von Ottaviano Nelli direkt auf Oderisi zurückzuschließen. Dagegen bleibt es sicher ein wertvoller Hinweis, daß dieser letztere, den Dante, als den Stolz Gubbios, mit der weitgepriesenen Kunst des Illuminierens zu Paris in Zusammenhang setzt, — schon dem Vorbild französischer Miniatoren nachgeeifert haben müsse. Das siegreiche Vordringen der Gotik in Rom, wie die Verbreitung der französischen Kunst vom Hofe der Anjou in Neapel, ja schon in den Tagen Friedrichs II. von Hohenstaufen, ward gewiß befördert und gesteigert durch den Zuwachs an französischen Kardinälen und durch die Erhebung solcher auf den päpstlichen Stuhl, zwei Faktoren, die beide nicht allein dem Aufstieg des französischen Königshauses in Süditalien zuzuschreiben sind, sondern in dem allgemeinen Zuge der Zeit und dem Aufstieg französischer Kultur gelegen waren.

Zu ganz andern Aspirationen der ersten Mythenbildung um die Person des Franz gelangen wir auf dem folgenden Bilde zurück, wo es gilt, den frommen Bruder gleich dem Propheten des alten Bundes Elias, auf feurigem Wagen in die Lüfte steigen zu lassen, wie seine Getreuen es erlebt haben wollten. Der Maler offenbart jedoch keine Anlage zu apokalyptischer Phantasie, keine raum- und zeitlose Einbildungskraft hebräischer Dichter jeden-

falls, sondern er verrät auch angesichts dieser Aufgabe die römische Schulung und die praktische Sinnesart, der das Gesetz der Schwere zur eigenen Natur gehört. Er setzt den Heiligen leibhaftig, aber knieend beim Gebet in den Kasten eines zweirädrigen Karrens, dessen Wangen mit geschnitzten Reliefs nach klassischem Rankenwerk auf Marmorplatten geschmückt sind, und umgibt den so geehrten Franz nur noch mit einer goldenen Strahlenglorie um seinen Körper. Den Marmorleib römischer Rosse verwandelt er durch feuerrote Farbe doch nicht völlig ins ätherische Element oder gar in die aufsteigende Leichtigkeit der lodernden Flamme; sie stampfen mit breiten Hufen die Luft und durchschneiden sie anspringend mit wohlgerundeten Leibern, ohne Schwungkraft wie ohne Flügel des Pegasus. Aber eben aus diesem Bedürfnis nach Körperlichkeit und nach Auskunft über Gewicht der Massen hat er sich nicht begnügt, etwa einen weißen Wolkenstreifen als Fahrstraße am Himmel vorzuzeichnen, sondern hat die Räder des Triumphwagens selber in möglichst nahe Verbindung mit dem flachen Dach eines Baues gebracht, dessen Oberstock sogar droben hinter dem modernen Elias wie ein Rückhalt wirkt, als ginge die Fahrt von hier aus, gleichwie von einer Bergkuppe, der Zuflucht des Moses wie der Propheten, doch nicht eben in unabsehbare Weite. Das steht als festgeformtes Reliefbild vor dem blauen Himmel und bleibt an den Ausgangspunkt mit dem schräg gesehenen, von links nach rechts gegen die Bildmitte hineingedrehten Bauwerk abhängig. Dies muß sich in seinem unteren Teil freilich mit ebenso poetischer Freiheit öffnen, damit wir gleich dem Dichter hineinschauen können; aber es scheint doch einem dreischiffigen Schlafsaal, mit basilikal überhöhter Mitte, entnommen zu sein, dessen Querschnitt hier, zwischen schlichten Pfosten unter kassettierten Flachdecken, freilich nur wenig Tiefe gewährt. Drinnen erkennt der Beschauer, wie in einem Schilderhaus zusammengekauert, vier schlafende Mönche, von denen nur einer soeben erwacht und den Kopf in die Höhe hebt. Draußen stehen, in der andern Hälfte des Bildes, die Zeugen des Wunders. Der erste von ihnen berichtet den Schläfern, was droben über ihren Köpfen geschieht, und seine eine Hand spricht vom Rosselenken, die andere vom Aufstieg in die Höhe. Der zweite gestikuliert ebenso ausgreifend gegenüber dem letzten, der soeben von rechts herzutritt, so daß wir drei Viertel von seinem Rücken und nur das verlorene Profil seines Kopfes in der Kapuze sehen. Jede ausdrucksvolle Gesamtfigur oder bewegte Hälfte nur wird isoliert als ausgeschnittene Silhouette gegen den schlichten Grund gesetzt, der hier, als blaue Luft, bis an die schmale Erdschicht vorn herunter reicht.

Die Gesamtdisposition der Wandfläche besteht also in der Entgegensetzung zweier verschiedenwertiger Hälften unten und der Dreiteilung des

oberen Streifens darüber, doch so, daß links der Zusammenhang mittels der Architektur von unten bis oben hindurchgeht und daß in der Mitte die Gestalt des Heiligen auf dem Wagen als Dominante die unteren Hälften verbindet, während die Rosse rechts wieder der freieren Füllung des zweiten Abschnittes entsprechen, in ihrer Richtung aber mit den Figuren darunter kontrastieren. Daneben nimmt das dritte Wandfeld der Reihe die Fünfteilung des oberen Streifens im ersten wieder auf. In schräger Richtung von links her gesehen, stehen dort in freier Luft am Himmel fünf Stühle auf ihren Untersätzen, so daß zwei kleinere, unter sich verschiedene hüben in umgekehrter Folge drüben wiederkehren, während die Mitte zwischen diesen korrespondierenden Paaren durch einen reicher gebildeten Thron auf höher gestuftem Podium ausgezeichnet wird. Gerade unter diesem bevorzugten Sessel kniet unten der Heilige beim Gebet, fast ganz in Dreiviertelprofil nach rechts gewendet, auf einer erhöhten Stufe, deren Ecke unter seinem nackten Fuß scharf vorspringt und im spitzen Winkel ihrer Fluchtlinien ebenso bestimmt, wie der Körper darauf, dem Blick die gleiche Richtung weist. Diese geht auf ein Heiligtum, dem das letzte Drittel der Bildfläche rechts allein eingeräumt ist, so daß sein Aufbau den festen Abschluß und bedeutsamen Ruhepunkt bildet, zu dem der Betrachter durch das Ganze hingeführt wird. Auf dem breiten Untersatz erhebt sich also, übereck gesehen, eine schlichte, halbzylindrische Nische, über deren Rundbogen ein kurzes flaches Schutzdach mit Konsolengesims am Rande vorspringt, getragen von zwei halben Rundbögen, die gleich verlängerten Konsolen, vom Kämpfergesims der Eckpfeiler ausladen, auf deren dunkler Platte kleine Löwen aus weißem Marmor ruhen. Diese beiden Eckpfeiler sind aber in ihrer perspektivischen Ansicht sehr verschieden groß geraten: Der rechts tritt bis an den vorderen Rand des Bildes und des abgestuften Untersatzes vor, als sollte er die volle Hälfte der Rundbogenarkade bedeuten, die rechts her von außen gesehen an die Altarnische anschließt, während der andere Eckpfeiler links dagegen weit zurückbleibt und nur als solcher die Apsis abschließt. In der dunkel getönten Umwandung unter hellgetünchter Halbkalotte steht der Altar als würfelförmiger Block mit schmückendem Vorsatz und gestickter Linnendecke, und auf der lichten Platte allein das Kruzifix, über dem — fast wie ein Vogelbauer anzusehen — die ewige Lampe herabhängt, deren Schnur mit der Rolle zum Aufziehen und Herablassen, in peinlicher Genauigkeit wiedergegeben, ein perspektivisches Bravourstück für sich auftischt. Das Ganze erscheint wie das unvollständige Bruchstück einer Kapelle, ist aber keineswegs als Ruine gemeint, sondern nur die vollbewußt mit dichterischer Freiheit herausgehobene Hauptsache, auf die es hier allein ankam, diese aber durchaus nicht flüchtig, sondern in liebevoller Ausführung aller

Einzelform, bis hinein in das Cosmatenmosaik der Zwickel, draußen an der sichtbaren Seitenfläche wie drinnen in den Ecken über der Concha, und dazu in wirksamer Beleuchtung durch einen augenblicklich angenommenen Lichteinfall von oben rechts herunter, der sich über die Flächen des Altars und die Schwellen ebenso erstreckt, wie auf das Antlitz des Heiligen, das in eifriger Zwiesprach auf das Kruzifix gerichtet ist.[1] Die Person des Beters und der ideal vereinfachte Ausschnitt aus dem Ganzen eines Gotteshauses bilden zusammen eine Einheit, die so plastisch im Bilde steht und die schmächtige Figur in ihrer demütigen Hingabe so wirksam hebt und sicher in den Raum stellt, wie es durch Körperstärke und Gliederfülle hier eben nicht mehr geschehen durfte. Daß der Maler diesen Unterschied mimischer Werte sehr genau kennt und abwägt, bezeugt der übrige Aufbau der Figuren in der linken Bildhälfte, zu deren Zusammenhang dieser „mindere" Franz ebenso hinzugehört.

Ganz links in der Ecke wirkt groß und breit der begleitende Klosterbruder, durch den unser Blick in die Fläche hineingeleitet wird. Er beugt soeben ein Knie und erhebt Arm und Antlitz zu dem schwebenden Engel, dessen schlankere Bildung den schrägen Aufstieg bis zur Höhengrenze des unteren Abschnittes fortsetzt, so daß der goldene Heiligenschein um sein Haupt über dem ausgebreiteten Flügelpaar kulminiert. Seine Linke weist zum Thron hinauf in die Himmelszone, seine Rechte zu Franz hinab, und vermittelt so den Sinn des feierlichen Augenblicks. Mit seinem schimmernden Gefieder überspannt er die beiden frommen Mönche zugleich, mit deren Körpern sein zarteres Gewächs sich in ein leise schräg verschobenes Dreieck einordnet, dessen dekorative Einheit sich so der Gesamtkomposition anschließt. Und die abstrakte Form dieses Linienschemas, die jeden Versuch, den Engel selbst in den Vollzug des fortschreitenden Ganges an der Hand der irdischen Körper hineinzuziehen, von sich abweist, sie läßt es auch durchfühlen, daß mit ihr nur die intellektuelle Funktion vermittelt werden soll, durch die dem Fra Leone die Beziehung des Sitzes im Himmel zu Franz hier unten aufgeht.

Der Engel mag auch uns noch in anderer Weise belehren, daß wir nämlich bei ihm richtiger zuerst an Pietro Cavallini in Rom, statt an Giotto in Padua zu denken haben, und daß in den ausgedehnten Wandmalereien des ersteren, als des tonangebenden Meisters, wie die seither aufgedeckten Reste in S^ta^ Cecilia bezeugen, die gemeinsame Grundlage für alle jüngeren

[1] Die Ausführlichkeit dieser Angabe ist herausgefordert durch das Urteil Rintelens, der die Altarnische schönheitslos, eng in den Winkel gedrückt, das Dach flau getragen, die Dekoration der Bogenwand konventionell nennt. „An Erfindung ist diese ganze Anlage nichts, aber auch die Ausführung zeugt von liebloser Flüchtigkeit" (109), immer im Vergleich zu Giotto, wozu für uns keine Veranlassung vorliegt.

Zeitgenossen in Rom zu suchen sei. Hier aber, in der Franzlegende der Oberkirche von Assisi, waltet außer der römischen Schule der Maler und der Cosmatenkunst des weiteren Umkreises, auch noch die Gotik des Gewölbebaues selbst mit der französischen Buchillustration stärker zusammen, als es vielleicht in Miniaturen des doch schon etwas älteren Oderisi von Gubbio der Fall gewesen sein könnte. Hier wird eben, zum erstenmal, scheint es, in Italien, das Einvernehmen zwischen der rhythmischen Gliederung der Architektur und der Flächenteilung der Wandgemälde, im Anschluß an das lebendige Subjekt des durchwandelnden Betrachters, zum Gesetz der Kompositionen selbst gemacht.

Unter dem vierten Joch des Langhauses sind die drei Bilder der Wand, der wir nachgehen: — die Austreibung der Teufel aus der Stadt Arezzo, das Gottesurteil vor dem Sultan und die Verklärung des Franz in der Zwiesprache mit dem Erlöser selbst, — wieder zu einem Triptychon zusammengeschlossen, in dem sich die Flügel durch paarige Teilung entsprechen, während das Mittelstück sich aus drei Dritteln gefügt erweist. Doch auch in dieser Reihe bringen mancherlei Unterschiede wohlabgewogenen Wechsel in die Entfaltung der Flächen und die räumlich-körperliche Struktur der Bühne mit ihren Figuren hinein.

Auf der ersten Darstellung überwiegt das Stadtbild, das sich in mannigfaltigem Gedränge scharf beleuchteter Bauwerke innerhalb einer fast elliptisch verlaufenden Kurve der zinnenbekrönten Mauer aufgipfelt. Das terrassenförmige Ansteigen wird zu steiler Untersicht, und die Unruhe der Licht- und Schattenkontraste zwischen den eckigen Massen, mit leeren Fensterhöhlen und vorspringenden Erkern, mit bunt gemusterten Satteldächern, Helmpyramiden und Wehrgängen an hohen Türmen, scheint die Ausgeburt der Hölle vorzubereiten, die daraus hervorgehen soll. Das heraustretende Tor selbst und die Bogenlinie des anschließenden Zinnenkranzes steigert auch den Eindruck ausladender Vordringlichkeit nach unten, bis zu aggressiver Kraft. So nimmt Arezzo nicht nur die zweite Hälfte des Bildes ein, sondern quillt darüber hinaus gegen die erste heran, die dadurch in ihrer Selbständigkeit bedroht erscheint. Hier aber entdeckt das Auge, das gewohnheitsgemäß von links den Eingang nimmt, die Gestalt des Heiligen selbst, mit Hilfe seines goldenen Nimbus, sonst aber klein und demütig, ganz bescheiden in der Ecke zusammengekauert, nur eifrig ins Gebet vertieft. Er hat den Bruder Sylvester vorangeschickt, den Machtspruch vor der Stätte der Zwietracht erschallen zu lassen. Und so geschieht es: mit erhobenem Arm steht der Sendbote vor dem Glaubensstarken, der das Wunder erwirkt. Beide Figuren aber „sind auch durch ihre Lage zueinander sofort verbunden, daß sie durch die Stärke des einheitlichen Eindrucks sogleich

als das wichtigste Moment in dem Bilde erkannt werden", bezeugt Rintelen, diesmal in gerechtem Erstaunen. „Eine einzige Linie geht von dem gebeugten Rücken des hl. Franz über den Arm des Sylvester an der ansteigenden Silhouette der Häuser entlang, als Diagonale von einer Ecke in die andere. Die Schärfe, mit der sich diese Linie einprägt, ist in ihrer Suggestion sehr groß." Aber auch hier folgt bei dem polemisch allzu eifrigen Kritiker ein Einwand. „Die Unlöslichkeit der Verbindung des Stehenden und des Knieenden macht, daß die Haltungen trotz ihrer objektiven Verschiedenheit sich sinnlich nicht nüancieren: die eine sondert sich nicht lebendig von der andern, vielmehr erschöpft sich die Funktion der einen Gebärde darin, daß sie beginnt, die der andern, daß sie abschließt, und die sachliche Bedeutung fällt notwendig zwischen so weiten Maschen heraus." Fragen wir aber weiter, was denn „die sachliche Bedeutung" sei, so können wir diese doch mit Recht allein in der Aufgabe des Malers suchen, und diese ward von der Legende gestellt. Der betende Franz ist der Urheber, dessen Haltung in starker Konzentration beginnt, der Begleiter ist der Vollstrecker seines Auftrags, der die Willenstat des schlichten Gottesmannes nur nach außen weiterleitet, und durch den Erfolg der Gebärde, die der Maler statt des Wortes gibt, allerdings nur abschließt. Eben das entspricht allein „der sachlichen Bedeutung", die das Bild dieser beiden Personen haben soll. Wären sie untereinander wieder verselbständigt, wie der Kritiker sich wünscht, so wäre dem Sinn der Dichtung dadurch nur Abbruch geschehen. Der Einwand selber enthält unwillkürlich die größte Anerkennung für den Meister der Franzlegende. Nun aber erscheinen diese beiden Figuren, in so starker Bindung zur Einheit eines Doppelorganismus, nicht allein für sich, sondern heben sich nur in ihren dunkeln Kutten als Silhouette, mit ebenso absichtlich eingeschaltetem Intervall dazwischen, von dem hellen Grunde ab, der ihnen gegeben ward. Sie werden noch durch einen hochragenden Bau zusammengefaßt, den der Maler zum Rückhalt für sie dahingestellt hat, und zwar in einem solchen Maßstab, daß er an Höhe mit dem ansteigenden Stadtbilde wetteifert, gegenüber dessen Einzelbauten jedoch als Riesenkörper auftritt, bei der Nähe dicht hinter den Mönchen selbst aber keine, auch nur annähernd befriedigende Größe erreicht. Und trotzdem gibt die Ansicht, die gezeigt wird, nur einen kurzen Abschnitt von dem Langhaus einer Kirche, den wir als Chorschluß bezeichnen dürfen, hinter dem nur noch ein verhältnismäßig niedriger Glockenturm die Firstlinie des Satteldaches um ein Stockwerk und seine Helmpyramide überragt. Die Körpermasse stößt von links her schräg in den Vordergrund des Bildraumes hinein, als wirksame Kulisse für die hier auftretenden Personen, und soll gewiß das Gotteshaus des sieghaften Glaubens bedeuten. Es wird jedoch allzu summarisch be-

zeichnet, wenn man es eine „romanische Kirche" nennt; zutreffender wäre schon der sogenannte „Übergangsstil", wie er uns, als Verbindung zwischen spätromanischen und frühgotischen Formen, in den Rheinlanden etwa, bekannt ist; hier kommt aber noch Anderes hinzu, das wir am ehesten in der italienischen Gotik Toskanas suchen würden, wenn nicht gar Einzelmotive von antiken Brückenbauten dabei wären, die sich ähnlich in der Kathedrale von Autun und andern Werken der werdenden Gotik von Burgund verwertet finden. Rheinisch mutet uns das Chorhaupt an mit seinem Polygonschluß, der auf einem sorgfältig getäfelten, durch rechteckige Rahmen gegliederten Sockel zuerst ein geschlossenes Geschoß mit Lisenen und Bogenfries an den schmalen fünf Seiten wie an den noch schmäleren Nachbarfeldern der Schlußwand des Langchores aufsteigen läßt, dann aber das zweite, etwas niedrigere Geschoß, unter dem Zeltdach und dem Bogenfries der drei äußersten Seiten, mit vollständig ausgebildeten gotischen Fenstern durchbricht, die über schlanken Säulen paarige Kleeblattbögen und einen aufrechten Vierpaß in der Blende des umfassenden Spitzbogens zeigen. Als Eckpfeiler des Hauptkörpers aber erscheinen, den Stockwerken entsprechend, durch die verkröpften Gesimse geteilt, offenbar in grauer Pietra serena oder gar Marmor gedachte Pilaster mit Kannelierung, wie sie in solchem Zuschnitt eben am Pont d'Arroux und daher an der Triforiengalerie der Kathedrale von Autun, aber auch sonst in Burgund, wie im südlichen Frankreich an Chorbauten wie an Fassaden vorkommen. Als toskanische Wahrzeichen melden sich doch wohl die luftigen Tabernakel mit ihren spitzen Obelisken, die diese Eckpfeiler bekrönen, besonders in Verbindung mit dem breiten und niedrigen Dreieckgiebel über der Schlußwand, wie sie etwa dem Geschmack des Giovanni Pisano am Dom von Massa Maritima (1287) oder an der Kathedrale von Siena entsprechen. Diese oberen Teile sind endlich mit Reliefschmuck versehen, bei dem nicht allein die Bekanntschaft mit der zeitgenössischen toskanischen Skulptur an Kanzeln und Tabernakeln oder am Tympanon von Portalen als Vorbild der dekorativen Verwertung vorausgesetzt werden muß, sondern auch die Nachahmung antiker Überreste hervortritt: zwei nackte Genien mit großem Flügelpaar stehen in den Dreieckfeldern über der Chorhaube, anscheinend mit Szepter in der einen oder der umgestürzten Fackel in der andern Hand, während am Giebelfeld gar ein Flügelknabe in ebensolcher Unverfrorenheit zwei Schwäne oder Gänse daherschleift, die, symmetrisch gegen ihn gewendet, am Hals ergriffen und gewürgt werden. Hier angebracht, verrät dieses Sinnbild schon bedenkliche Verwandtschaft mit den Dämonen von Arezzo, während das ganze Kirchenmodell, das der Maler vor die Tore der Stadt und vor die Augen der daraus hervorguckenden

Bürger gesetzt hat, sich garnicht übel in die wirklichen Kirchenbauten der Aretiner einreihen würde, und doch wohl den vor der Stadt gelegenen alten Dom von Arezzo vorstellt.

Durchaus Cosmaten-Architektur aus der Zeit der gotischen Grabmäler in römischen Basiliken zeigt der Schauplatz im Reich des Sultans daneben, wo wir solche Beispiele doch gewiß ebensowenig suchen würden. Aber genau, wie die Choransicht der Kirche eine freie Schöpfung des Malers aufgrund wirklicher Musterstücke, aber keineswegs eine willkürliche Improvisation seiner Bauphantasie bedeutet, die wir mit Luftschlössern aus Miniaturkulissen oder Kartenhäusern ererbter Bühnenspiele abtun dürften, so sind auch diese Requisiten der Szene im Orient abendländische Produkte, mögliche Aufbauten aus vorhandenen, wenn auch neu kombinierten Motiven, die als Raumkörper in der Bildkomposition mitwirken sollen, ja ihr vielleicht selbständig vorangegangen sind und die Regie des Auftritts mitbestimmt haben. Wie der Maler niemals die Gestalt des Exorzisten Sylvester in diesem widersprechenden Verhältnis zu dem Polygonschluß der Kirche gelassen hätte, wären sie beide gleichzeitig erfunden oder gar die anschließende Kulisse aus freier Hand der bereits fertigen Silhouette der Figur angepaßt worden, so müssen wir auch den „Versatzstücken" des Mittelbildes — ich nenne sie absichtlich so, um ihre Verschiebbarkeit und ihre wandelbare Stellung zueinander offen zu halten — einen selbständigen Wert beimessen, der es kaum noch möglich erscheinen läßt, sie als Erbteil aus der Buchillustration anzunehmen.

Wie die Choransicht der Kirche vor Arezzo an der linken Seite, so steht hier zur Rechten einwärts gedreht, und der Altarnische in der Vision der Stühle im Himmel vergleichbar, der Thronsitz des Sultans mit seinem baldachinartigen Nischendach auf doppelt geschwungenen Konsolen. An der sichtbaren Außenseite leuchtet uns in hellstem Licht unter dem Giebelrand sogar ein Meisterstück von gemeißelter und eingelegter Arbeit entgegen, in dessen quadratischem Rahmen ein vollendeter gotischer Vierpaß, mit aufrechtstehender Raute zwischen den Kreisfegmenten, eine schwellende Rosette als Mittelstück umschließt, wie wir sie noch heute im Original am Taufbrunnen des Baptisteriums zu Pisa von Guido da Como, oder von desselben Meisters Hand an Chorschranken oder Kanzelbrüstungen in Pistoja bewundern mögen. Am Sockel unter dem Stuhl des maurisch gekleideten Herrschers kehren zwischen weißen Marmorplatten dunkelfarbige Zwerglöwen wieder, während droben die kassettierte Tonnenwölbung der Nische, mit ihrem hochgeschwungenen Rundbogen und der Dreipaßöffnung darüber, sich mit steil ansteigendem Dreieck und hart geschnittenen Krabben bis zur Kreuzblume oder Lilie hinauf verbinden, wie es dem Mischstil römi-

scher Marmorarbeiter geläufig war; es fehlt sogar nicht die quer eingezogene Eisenstange, die beide Fußpunkte der gewagten Spannung zusammenhält. Auf der linken Seite steht nun aber ein vollständiger Baukörper von rechteckigem Grundriß, von der Schmalseite links her gesehen, mit der Langseite vorn jedoch der Kopfleiste des Bildes genau parallel verlaufend, der sich aus einem geschlossenen Sockel und einer offenen Loggia mit eigenem Parapet zusammensetzt. Die Front des Unterbaues ist etwas verlöscht, läßt aber noch eine Gliederung durch flache Lisenen mit engen Rundbögen darüber erkennen, etwa im Sinne romanischer Blendarkatur an toskanischen Kirchen, die in Pisa und Lucca bereichert auftritt, sich dann aber vielfach mit zweifarbiger Schichtung der Inkrustation verbindet. Die Ecken sind durch vorspringende Pfeiler ausgezeichnet, und diese halten auch die Brüstung darüber, mit entsprechender Dreiteilung durch quadratische Felder und Rosettenfüllung in Steinrelief, zusammen. Noch energischer betonen sich die Eckpfosten der Loggia aus glänzendem Marmor, denen an den beiden Schmalseiten farbige Säulenstämme mit skulpierten Kapitellen angeschoben sind, die auf verkröpftem Kämpferstück einen Rundbogen in schlichter Obermauer tragen. Als Decke wölbt sich ein eigentümlicher Baldachin mit seiner enggereihten Kassettierung, hinten als regelrechte Halbtonne beginnend, nach vorn aber zur Hälfte weggeschnitten, so daß ihr Scheitel hinter dem Architrav der Stirnseite liegt, der die letzten, die Obermauer der Schmalseiten einschließenden, Aufsätze der Eckpfeiler verbindet und so das flache Dach trägt. Auf seinem Kranzgesims erhebt sich eine festliche Schmuckbalustrade, die zwischen gleichen weißen Marmorpfosten, mit dunklen Bildwerken darauf, nur durch herabhängende Girlanden gebildet wird, an deren heutigem Zustand nicht mehr zu erkennen ist, in welchem Material sie ausgeführt gedacht waren. Sie haben aber die wichtige Aufgabe, den Rhythmus der durchgehenden Bewegung dem Unterbau entsprechend wieder aufzunehmen, also eine Reihe von Hebungen und Senkungen von links entlang zu führen, bis dieser Baukörper mit seiner scharf vortretenden Ecke schließt.

Diese genaue Rechenschaft über das quergestellte Bauwerk war notwendig, um den Sinn seiner Erfindung aufzuweisen; denn nun erst sind wir an dem entscheidenden Punkt des Bildes, soweit es abgesehen von den Figuren angelegt ist. Bis zur Ecke der Loggia wird die rhythmische Gliederung durch die Pfosten und Girlandengehänge des Daches, wie durch die Blendarkaden und den Plattenfries des Unterbaues hingeleitet; dann setzt sie aus, weil ein leerer Raum folgt, den rechts die schräggestellte Thronnische begrenzt. Und diese ist ihrerseits unverkennbar dazu bestimmt, die durchgehende Bewegung des Blickes, der die eingeschlagene Richtung fort-

zusetzen versucht, abzufangen und aufzunehmen, wie ein dargebotenes Ziel. Am Hochsitz des Herrschers vollzieht sich die Umkehr im Anschluß an die Figuren. Dort steht die Leibwache rechts, wie im Bogen herausquellend aufgereiht, alle mit Köpfen und Blicken nach einwärts ins Bild gerichtet; der letzte Krieger vorn mit allen Gliedern so gestellt, daß er die untere Ecke der Schaufläche abschneidet, oder die durch ihn geöffnete Bühne parallel zum Nischenbau, von rechts nach links abzulesen zwingt. Noch weiter einwärts leitet die Sitzhaltung des Sultans selbst und vollends die ausgestreckte Rechte, die hinüberweisend auf die andere Seite, mit der hellen Hand gerade vor dem leeren Intervall zwischen den beiden Bauwerken dasteht. Folgt ihr das Auge, so stößt es auf die stehende Gestalt des hl. Franz, der mit seinem Gefährten hinter sich, gerade so vor die Ecke der Loggia gebracht ist, daß seine dunkle Silhouette noch vor dem neutralen Grund erscheint, und zwar in der Haltung bereitwilligen Gehorsams schon nach links gedreht, nur mit dem Antlitz noch dem befehlenden Fürsten zugekehrt, die Linke beteuernd auf der Brust, die Rechte nach links unten ausgestreckt, fast in mimetischem Vollzug der angewiesenen Richtung. Und der Begleiter, dicht an der Mauer in seinem Rücken, schließt im Gegensatz dazu, völlig wie angewurzelt, mit dem senkrechten Fall seiner Kutte den Gesamtumriß, der ihn mit Franz vereinigt, ab; aber auch er dreht sein Gesicht nach links und blickt leise abwärts geneigt dorthin zur Seite. Wieder ein Zwischenraum trennt diese Mittelgruppe des Bildes von den letzten Figuren links: hier aber, vor den drei Blendarkaden der Sockelwand, zwischen Pfeiler und Pfeiler, deren Abstand noch einmal durch die drei Reliefplatten der Brüstung vorgezählt wird, begegnet unser Auge dem Ziel, auf das der Sultan und Franz zugleich hindeuten, einer lohenden Flamme von brennenden Holzscheiten, die am Boden aufgeschichtet und — offenbar schon auf Geheiß des Machthabers — angezündet worden sind. Am Eckpfeiler der Loggia links waren die Priester des Islam aufgestellt, an die ebenso die Aufforderung zur Feuerprobe ergeht, zu der sich der christgläubige Fremdling erboten: jetzt, wo es Ernst werden soll, weichen sie scheu zur Seite, und der ehrwürdigste von ihnen geht voran. Diese Bewegung vom Hochsitz her, von rechts nach links hinaus, ist der Vollzug der Handlung. Aber in umgekehrter Richtung kommt ihr der Blick des Beschauers entgegen und wird durch die Vorkehrungen im Aufbau der Bühne selbst, wie der Figurengruppen angehalten, sozusagen gegen den Strom des Geschehens zu schwimmen, oder sich hindurchzuwinden bis zum Ursprung: im Wort des Herrn der Situation. Für den Ankommenden ist die Rhythmisierung der Wand zwischen den wetteifernden Parteien, für ihn ebenso der unbezeichnete Schaltraum zwischen dem Glaubensboten von Assisi und dem Khalifen; denn

an dieser spannenden, aufrechterhaltenen Pause hängt die Entscheidung: der Übertritt des Mohammedaners zum Christentum. Aber die Priester des Islam weigern sich, Allah zu versuchen; das Gottesurteil kommt nicht zum Austrag; nur das aufopfernde Angebot des Franz bleibt bestehen. Die Mittelachse des Bildes geht gerade durch den Heiligen selbst, und so ist er eigentlich das Zünglein an der Wage, zwischen den Priestern Allahs und ihrem Monarchen. Deshalb nennen wir dies Mittelstück der Reihe unter dem letzten Schildbogen eine „dreigliedrige Komposition mit verkörperter Dominante".

Gerade unter dieser Bezeichnung muß es auffallen, daß die Gestalt des Heiligen nicht mehr die Größe und Kraft der Erscheinung besitzt, die er schon als Stütze der wankenden Kirche, ja schon als milder Geber seines warmen Rockes erreicht hatte. Die schmächtige Figur des Asketen wird hier erst durch die Verdoppelung mittels des Genossen zu der Breite gebracht, die ihn widerstandsfähig und selbstvertrauend erscheinen läßt. Von auffallender Enge, wie im Notbehelf zusammengequetscht, bleibt die Gruppe der Priester ganz am Rande, förmlich in der Eklipse. Und noch immer reicht das Gewand des letzten fast zu nah an die Flamme heran, während der vorderste, wie in plötzlich erschreckter Drehung entweichend, freilich in deutlicher Entfaltung der Gliedmaßen gezeigt wird, aber auch als alleiniger Vertreter für die andern mitspricht, von denen wir nur einen sehr kleinen dunkelbärtigen Kopf und ein verlorenes Profil zu sehen bekommen, doch aber noch einen Schädel unter dem Tuch anerkennen müssen, so daß die Silhouette vierköpfig dasteht, — gewiß eine Bestätigung altertümlichen Ursprungs aus einer Vorlage, und zwar, wie der Gesamtumriß beweist, noch byzantinischer Schulung. Sie legt mit ihrer Gestrecktheit der Proportionen und Überzahl der Kopflängen außerdem die Vermutung nahe, daß dieser Bestandteil der Figurenkomposition am wenigsten Überarbeitung im plastischen Sinne des Italieners erfahren hat, eben weil ihm nach seiner architektonischen Anlage des Schauplatzes und bei der Notwendigkeit des Abstandes von dem gefährlichen Scheiterhaufen, der an sich schon so gering bemessen ist, daß er kaum abschreckende Wirkung ausüben kann, keine Verbreiterung der Gruppe mehr möglich war. Im Original aber dürfte sie schwerlich so eingeklemmt gestanden haben, sondern erst hier beschnitten worden sein. Das führt also weiter zu der Frage nach der ursprünglichen Komposition eines etwaigen Vorbildes, sei dies nun eine Miniatur zur Franzlegende oder sonst eine Feuerprobe, oder ein Gottesurteil vor dem Richter gewesen, wie etwa die Blendung des Elymas durch Paulus, oder die Wundertat eines andern Apostels gegen Zauberer des Orients. Da werden wir die Parteien sicher auf beide Seiten gerückt denken und den römischen

Praetor, oder feindlichen Tyrannen sonst, auf seinem Tribunal in der Mitte. Aber das wichtige Ergebnis, zu dem solche Umstellungsversuche hinführen müssen, wenn sie hier nicht müßig und unfruchtbar bleiben sollen, ist doch immer die Erklärung des Sachverhalts, der in dieser neuen Redaktion eben vorliegt. Und da hilft uns das durchgehende Kompositionsgesetz, das wir bisher verfolgt haben auch hier, im Anschluß an die Analyse der Wanddisposition und an der Hand der aufgestellten Bauwerke. Für den entlangschreitenden Beschauer muß links zuerst die furchtsam entweichende Schar geboten werden, damit er sogleich beim Eintritt erfahre, worum es sich handelt. Eine gemalte Flamme kann, vollends im hellen Fresko, nie so überzeugend in ihrer Glut zur Wirkung kommen: der Eindruck auf Menschen, Unsersgleichen muß helfen: daher die Steigerung des Entsetzens bei dem erteilten Befehl. Und für den eiligen Exitus war die Ecke neben der Zuschauerloge mit der Flucht ihrer Linien vorgesehen. Ebenso für die andere Ecke des Baues jenseits der Flamme die Gruppe des Franz, der nur hier den unentbehrlichen Widerhalt gewinnt und zugleich im Wendepunkt des Geschehens steht. Die dritte Gruppe rechts ist aber sichtlich der beruhigte, breit entfaltete Aufbau des Bestehenden, von dem die Bewegung der Figuren auf der Bühne ausgeht und zu dem die Bewegung der Blicke des Beschauers hinzielt, — zu dem sie zurückkehrt, auch wenn sie dem bescheidenen Mönche die Rolle des Protagonisten zuzuerkennen im Vollzug des Geschehens selber gelernt hat.

Die Gebundenheit an das unscheinbare Körpermaß der Hauptperson bleibt auch im folgenden Bilde bestehen. Wie im ersten Felde dieser Reihe, die Choransicht der Kirche, setzt der Maler hier links eine hochgetriebene Kulisse hin, mit der schräg hineinleitenden Ansicht eines Torbaues, hinter dessen anschließendem Mauerkranz der Palas zum Vorschein kommt. Dessen Turm mit konsolengetragenem Wehrgang und den Fensterreihen, wie die hellen Dachluken auf der Vorder-Burg schreiben dem Blick nicht nur seine Richtung, sondern auch sein Tempo vor. Und ebenso geschieht es durch die vier Mönche, die in Reih und Glied, neben wie voreinander zu zweit gesellt, vor dem Kastell aufgestellt sind und das Wunder erschauen sollen, das sich rechts vollzieht. Es sind nur die üblichen Vertreter des typischen Chores der Mönche, mit den unmittelbar verständlichen Gebärden des Staunens, des angedonnerten Gaffens, aber verständnisloser Befangenheit; denn das ist ihre Rolle. Die größere Hälfte des Bildes, wo im ersten die Stadtansicht von Arezzo vordrang, ist hier der leeren Luft und unbestimmten Weite eröffnet. Nur unten zieht sich ein Bodenstreifen hin und schließt auf einem niedrigen Felsblock mit einem mäßigen Baum und ein paar kleinen am Rande, die fast nur wie einzelne Zweige oder in den Sand ge-

steckte Palmwedel ausſehen. Zwischen Himmel und Erde ist der Schauplatz für den Augenschein des Ereignisses, den glaubhaft zu machen die Aufgabe des Meisters war, so sehr sie dem eigenen Wesen seiner Kunst widersprechen mochte. Dazu kommt für uns die Schwierigkeit, daß gerade an entscheidender Stelle die Malerei zuerst durch Feuchtigkeit gelitten zu haben scheint, dann aber undeutlich geworden, mit rohem Pinsel wieder bestimmter verdeutlicht worden ist, als sie überhaupt vielleicht gewesen war und sich ausſprechen wollte. Die schmächtige Gestalt des Heiligen, in seiner Kutte bis etwa an Kniehöhe sichtbar (wo ein dunkler Rand an den Falten entlang hinzugefügt ist), steht mit ausgebreiteten Armen in der Luft, der Schwere entledigt, von einer Anhöhe, wo er seine Andacht hielt, erhoben, aber ganz passiv und blickt hinauf zum Himmel, wo rechts oben in der Ecke das Segment einer Sphäre hereinragt, aus dem sich der Erlöser selbst, mit dem Kreuznimbus um das Haupt, herniederbeugt, um seinen Auserwählten zu segnen. Die ausgestreckte Rechte kommt dem Erdenkinde so nahe, das Antlitz des Herrn ist zu solcher Sichtbarkeit hervorgewachsen, daß die Zeugen in ihm den Urheber der magischen Entrückung ihres Bruders erkennen müssen. So aber ist die Raumleere dieser Bildhälfte mit überraschenden Objekten gefüllt, und der Blick des Betrachters steigt von dem Halbchor der Mönche in steiler Diagonale zur obern Ecke rechts hinauf, wo das Wort des Allmächtigen leibhaftige Gestalt gewinnt. Aber bezeichnenderweise ist dieser Aufstieg durch die Fläche nirgends durch eine Anwandlung von Raumtiefe verbreitert oder gar unterbrochen, sondern bleibt in den Ausdehnungen der Ebene, zwischen der ersten und zweiten Dimension in der Schwebe.

Jenseits des Pfeilers, der dies letzte der quadratischen Gewölbejoche beschließt, folgt nun noch das Stück derselben Längswand, das zum ursprünglichen Vorraum gehörte und erst durch Beseitigung des hindurchgehenden Gewölbdienstes für die Malerei gewonnen ward. Sie hatte sich mit dem übrigbleibenden Stumpf dieses Traggliedes in dem oberen Teil immer noch abzufinden, so gut es ging: hier ist es der Anlaß geworden, in dem ersten Drittel links oben und dem letzten rechts unten eine wirksame Entsprechung von Aufbauten zu erzielen, die in diagonaler Richtung die dargestellten, im Bilde durch eine Schranke getrennten Raumschichten zusammenhält. Vorn blicken wir in das Innere des Chores der Portiuncula hinein, in die hier die Weihnachtsfeier von Greccio verlegt wird, und zwar gegen die Rückseite der Lettnerwand, mit ihrem Eingang in der Mitte, über dem das große Holzkruzifix aufgestellt ist, das auf dem Querbalken an einem Gestell befestigt, schräg gegen das Laienhaus herüberneigt — uns also ebenfalls nur seine Rückseite weist. Links im Winkel hinten führt die Treppe abseits zur

Kanzel hinauf, deren Marmorbrüstung an den vier Ecken mit Kerzen besetzt ist. Rechts neben dem Bildrand vorn steht dagegen der Altar, mit dem schlanken Tabernakel darüber, das sich mit seinem geraden Gebälk, seinen Dreieckgiebeln und seinem bekrönenden Tempietto auf der abgestumpften Pyramide des Daches so genau wie aller übrige Zierat und die Wandgliederung des Lettners selbst an die Cosmatenkunst anschließt, die auch in der Kirche von S. Francesco zu Assisi selber eine Hauptstätte gefunden hatte. Aber dies Altartabernakel, das sich von den allzuberühmten Prunkstücken des Florentiners Arnolfo in San Paolo fuori le mura (1285) und in S^ta^ Cecilia (1293) zu Rom schon durch die Beibehaltung des schlichten Architravs mit Marmormosaikstreifen unterscheidet, und an diesem Tage zwischen den Kapitellen den festlichen Schmuck grüner Girlanden trägt, ist absichtlich so übereck gesehen, ans rechte Ende des Vordergrundes gerückt, damit der Blick des Beschauers, von links hereinkommend, sich frei entlang bewegen möge, bis er hier Widerhalt und Gipfelpunkt findet, — wie das helle Marmorwerk sie ja dem Ankommenden schon im voraus verspricht und auch beim Zurücktreten von der Betrachtung des Bildes noch gewährt, wenn es mit dem Eckpfeiler der Kirche als dem letzten Stück der Reihe zusammenwirkt. Trifft das Auge des Besuchers einmal, von der Eingangsfeite der Kirche kommend, zuerst auf dies einhaltgebietende Wahrzeichen des Kultus, so findet es schräg daneben das ebenso wohlbekannte Lesepult, auf seinem dunkelbraunen Holzpostament, und dahinter den Eingang, dessen Schwelle durch die Klausur geheiligt ist, so daß sich die Raumschichten leicht für die Vorstellung ordnen, die bereits mitzubringen allerdings auch hier in der Enge des Kirchleins willkommen ist. Denn es gibt ein figurenreiches Schauspiel aufzunehmen. Die männlichen Bürger sind zur Weihnachtsfeier in das Innere des Mönchschores zugelassen, während die Frauen draußen in dem dunkeln Laienhaus bleiben müssen und nur vom Kerzenschimmer angestrahlt hereinschauen.[1] Eifrig sind die Mönche bei ihrem Gesang, zwei hüben zwei drüben, an der Schranke aufgestellt, ja sie „plärren" so laut gegeneinander auf, daß sie garnicht merken, was außer dem Altardienst vor sich geht, und was doch selbst den Priester von dem Meßopfer abzieht, so daß er sich neugierig zur Seite wendet, und was die links aufgereihten Bürger der Stadt allesamt mit Spannung gewahren oder sich weiter mitteilen, wenn es einem zurückgebliebenen Alten noch entging. Zwischen dem Altar und dem kerzenbesetzten Lesepult kniet Franz selber, im köstlichen Diakonengewand, an der Krippe, vor der selbst Öchslein und Esel sich regen, und erhebt das Christkind liebkosend zu inniger Zwie-

[1] Es ist also unrichtig gesehen, wenn Rintelen meint, die Weiber drängen über die Schwelle herein, und darauf sein Urteil gründet, es quelle die Schar aus der Tiefe vor und klebe alles hinten fest. a. a. O. S. 195.

sprach: daß es ihm antwortet, erleben mit jenen allen sogar die Beschauer des Bildes, neben denen nur die andächtigsten Beter und Sänger eben zu kurz kommen. Die neugierigen Frauen an der Pforte hinten werden auch wohl gemerkt haben, daß hier ein unerwarteter Zwischenfall stattfindet, und so weist die ganze Anordnung von dem schräggeneigten Kruzifix herunter, über dessen Gestell auf dem Türsturz, und über das Pult nach vorn gegen die Schwelle des Altars zu, in einer kürzeren Diagonale auf die Hauptgruppe vorn, bei der auch wir verweilen sollen, weil die ganze Verwirklichung mit der bestimmten Örtlichkeit und all den Personen der Gegenwart, unter denen die Zeitgenossen des Malers gewiß noch Bildnisse wieder erkannten, doch nur diesem Herzenserguß des begnadeten Poeten Franz zuliebe geschehen ist. — Freilich auf die packende Verwirklichung kam es an, und zugunsten der überzeugenden Kraft allen Kleingläubigen gegenüber ist die Weihnachtsfeier aus dem Waldesdunkel von Greccio hierher versetzt in das bekannte Kirchlein drunten zu Füßen von Assisi. Und diese Wiedergabe des Schauplatzes war gewiß dem Meister der Franzlegende aufgetragen und nicht sein eigener Einfall, um mit der verblüffenden Wahrheit des Innenraums und seiner versammelten Gäste zu renommieren. Eben solche dichte Reihen von Gästen hinzubringen und mit der Ausstattung des engen Chores zusammenzufassen, hat ihm gewiß Mühe genug gemacht, — und es ist keine Schande, wenn geübte oder durch spätere Kunst verwöhnte Augen das merken, im Gegenteil: eben das ungelöste Geschiebe bezeugt die Neuigkeit der Leistung als seine Errungenschaft. Auch als Schlußstück der ganzen Reihe geht es absichtlich in die Breite, häuft und betont die Horizontalen und erreicht durch die Kreuzung in der Diagonalrichtung den festen Widerstand in sich selbst, den es an solcher Stelle, als Finale mit nachdrücklicher Fermate, verlangt. So steht es als Beispiel bewußten Zusammenarbeitens mit der Architektur des vorhandenen Kirchenraumes da, wenn auch eben nicht des nämlichen Stadiums der Gotik, die das Langhaus gebaut hatte, sondern gerade einer Wandmalerei, die auch in freierer Lage, wie hier, erweist, daß sie das Hausgesetz der Komposition in sich aufgenommen hat und erfüllt.

Die Eingangswand

Noch ungebundener wären durch ihre Stellung gegenüber dem ganzen Innern des Langhauses die beiden Wandgemälde an der Eingangswand links und rechts von dem Mittelportal. Das Bewußtsein von der Unabhängigkeit dieser Ausnahmen spricht sich schon in der Wahl der Gegenstände für die Darstellung aus, die beide aus ihrer Reihenfolge im Text der Legende herausgehoben und, als frei vom fortlaufenden Zusammenhang

der Erzählung, für beliebigen Platz oder eben für diesen besondern Platz aufbehalten blieben, der für sie vorzugsweise geeignet befunden war. Es sind zwei selbständig für sich bestehende Einzelszenen, die nur dadurch zu einem Paar einander entsprechender Gegenstücke werden, daß sie beide einen landschaftlichen Schauplatz voraussetzen und unter freiem Himmel spielen, wenn auch nicht beide gleich beliebig irgendwo, — in der Welt da draußen, zu der sie hier vortrefflich überleiten, wenn der Betrachter die ganze Legende an der Hand der seitlichen Bilderreihen erlebt hat und sie dann hinter sich läßt, um die Kirche zu verlassen. Und doch bezeugen beide Gemälde, wie der Meister sie behandelt hat, das künstlerische Bestreben, sie der Ausgangswand und ihrem bereits ausgeführten obern Schmuck einzugliedern und sie mit diesem architektonisch wie dekorativ bestimmten Ganzen in Zusammenhang zu setzen, soweit es die Freiheit und Selbständigkeit ihres Inhalts verträgt.

Das „Quellwunder" ist schon ein rechtes Gelegenheitswunder, das dem Landvolk in sommerheißer Gebirgsgegend wie bei trockener Tramontana auf staubiger Straße als wünschbare Wohltat unmittelbar einleuchten muß. Die Brüder haben für den erschöpften Franz, der zur Stätte seiner Andacht hinauf will, bei einem Bauer das Grautier samt seinem Führer ausbedungen, um Gottes Lohn. Im Aufstieg auf den sonnverbrannten Felsen überkommt den aufopfernden Burschen unerträglicher Durst: und siehe da, Franz kniet nieder zum Gebet und erfleht das Quellwasser, das sich nicht finden ließ; da sprudelt es und erquickt den gierig Schlürfenden, während die entsagungsgeübten Mönche seiner nicht bedürfen. Links unten wird dem Betrachter die Exposition geboten. Zwei Brüder warten und halten derweil den Maulesel am Strick. Rechts unten das Genremotiv des vorgebeugten Bauern, der ganz im Labetrunk der reinen Gottesgabe aufgeht. Und zwischen ihnen auf höherer Stufe, der betende Franz, in Profil nach rechts und nach oben gewendet. Dieser Richtung aber folgt die freie Zutat des Malers, zur Vervollständigung der landschaftlichen Bühne: in starkem Relief steigen die schrägen Platten des Felsblockes an, von einzelnen Bäumchen besetzt, bis zur rechten Ecke der Bildfläche droben; links nur eine ausgeschnittene Kulisse als Abschluß, und in der Mitte der Ausschnitt des blauen Himmels, der wie ein hängendes Dreieck seine Spitze senkt, wo das Licht des Tagesgestirns am glühendsten auf dem kahlen Gesteine glänzend widerstrahlt. Dekorative Landschaft auf Grund ererbter byzantinischer Mittel, nichts weiter, und nur die Figuren, wie die Bäume in gleicher Größe und bequemem Abstand hineingepaßt, zu ebenso dekorativem Aufbau im Relief: d. h. kein plastischer Zusammenschluß der organischen Körper zur Gruppe; aber auch keine Anwandlung zur Raumtiefe, trotz der Kreuzung der Diagonalen im

Haupt des Heiligen. Mit allen Mitteln der Sichtbarkeit wird dem Beschauer die Blickbahn in der Vordergrundschicht, dem untiefen Gestaltungsraum dieses Malers gewiesen: nach rechts oben hinaus. Und da findet das weiterschweifende Auge bald den Anschluß an die Höhe der Portalöffnung, bis zur Fensterrose über deren Mitte, wo Pfingstfest hier und Himmelfahrt dort geschildert sind.

Eine abfallende Diagonale, von links oben nach rechts unten, finden wir dagegen als leere Raumachse durch das Gegenstück hindurchgeführt, das der ebenso volkstümlichen Mär von der Vogelpredigt gewidmet ist. Der einzige menschliche Zeuge steht wieder links am Eingang in Gestalt des begleitenden Bruders, groß und breit, wie das Paar hinter dem halb nur sichtbaren Maultier drüben. Ein paar nackte junge Baumstämme mit dünnen Büscheln ragen hinter ihm auf. Eng an ihn angefügt, fast wie am Gängelband gehalten, ist der kindliche Prediger, in vorgebeugter Haltung, fast ganz profilmäßig nach rechts, aber ebenso kräftig herausmodelliert. Seine ganze warmherzige Zuneigung gilt den Bewohnern der Luft, die sich wie andächtige Hörer zu seinen Füßen am Boden versammelt haben, als hätte der fromme Poet ihnen willkommene Körner zu streuen. Zu ihnen spricht er mit Auge, ermahnender Gebärde und menschlichem Wort, — der liebesselige Narr, sagen die Leute draußen. Und rechts im Bilde steht ebenso vorn am Rande, nur als Abschluß, ein großer Baum, dessen rundgewölbte Krone sich in der Luftregion ausbreitet, und, wenn auch wirksam ausfüllend, doch wie sein bescheidenes Gegenüber, einen Streifen des Himmels ungeteilt übrig läßt, damit er offen hereinschaue, zu eratmender Weite, auch ins Gotteshaus.

Doch, es muß ausdrücklich gesagt werden, wir gestehen diese befreiende Wirkung schon der himmelblau gefärbten Fläche zu; von einer Tiefenentfaltung kann auch in diesem Bilde nicht die Rede sein. Schon die Schmalheit des Bodenstreifens, auf dem die Vögel sitzen, die Mönche stehen und der Baum wurzelt, bezeugt dies zur Genüge; aber auch die eingehender als sonst durchgeführte Krone mit ihrem verzweigten Geäst geht nicht über eine gewisse Stärke der Reliefanschauung hinaus, wie sie den Figuren entspricht. Gerade wenn man mit solchem Ausmaß der leergelassenen Fläche die abgestufte Füllung des Gegenstückes auf der andern Seite des Portals vergleicht, muß hier die Abwesenheit eines ansteigenden Übergangs auffallen. Und das Gemeinsame beider Gemälde an der Eingangswand bleibt die Tatsache, daß die Möglichkeit weiteren Abstandes, die sie darbieten, oder gar die Herausforderung zum Fernbild, die jeder vom Altar zurückkehrende, zum Ausgang strebende Betrachter mitbringt, so garnicht ausgebeutet, vielleicht überhaupt nicht bemerkt worden sind. Diese Wandmalerei bleibt bei

der Behandlung der Vordergrundschicht, auf die sie bei ihrem ganzen Verfahren angewiesen ist, und macht auch in diesen beiden, aus dem Verlauf der Historien herausgehobenen und unter freieren Bedingungen gestaltbaren Ausnahmen — eben keine so weitgehende Ausnahme. Und weshalb nicht? — weil sie solche entweder überhaupt nicht kennt, oder in bewußter Ablehnung nicht will. Hier gilt es also die historische Grenzbestimmung der Kunststufe, oder die prinzipielle Unterscheidung der Wandmalerei von Miniatur und Tafelbild, anzuerkennen.

Wulff wundert sich bei dem Meister der Franzlegende über den „Mangel an zentralen Kompositionen". Hier wären zwei Plätze dafür gewesen. Verstehen wir darunter, wie in der vollentwickelten Malerei notwendig, eine Komposition, in der die Tiefenachse regiert und sich alle übrigen Ausdehnungen unterordnet, so wird damit der Standpunkt des Betrachters dem Bilde gegenüber als feststehend vorausgesetzt: er ist nicht mehr verschiebbar, wie für den Entlangwandelnden, den wir überall als maßgebend nachgewiesen haben. Die Zentralkomposition, für Tiefenvollzug mit Hilfe der Perspektive, gebietet Stillstand vor dem festumgrenzten Gemälde. Hier aber wird im Anschluß an die Raumgestaltung der Architektur immer mit der Kirche selbst als Bewegungsraum gerechnet; deshalb nenne ich diese Wandmalerei „monumental", als im Einvernehmen mit der Schwesterkunst und als integrierenden Bestandteil des Bauwerks selber, das wir als isolierte Schöpfung von Menschenhand ein „Denkmal" nennen, „monumentum aere perennius". Der Mangel an zentralen Kompositionen darf hier nicht mehr auffallen, sowie man sich klar geordnet ist: „von einem festen Standpunkt kann, außer etwa bei zusammenhängenden Innenräumen, noch weniger die Rede sein als von einheitlichem Horizont." (Wulff 242.) Der Meister der Franzlegende will ihn garnicht, selbst wenn er ihn auf andern Gebieten der Malerei angewandt gefunden hat, wie etwa in der Miniatur oder der Tafel, die für sich bestehen. Selbst wenn in seinen Historien „Lücken klaffen, die der blaue Grund füllt", — so sollten wir „diese Darstellungsweise" nicht eben „von Grund aus unmonumental" nennen: wir haben die Notwendigkeit dieser Schalträume für das Kompositionsgesetz dieses monumentalen Verfahrens zwingend genug erkannt; sie sind ebenso unentbehrlich wie die Säulenintervalle der Arkaden eines Mittelschiffs. „Daß die Kunstabsichten weit davon entfernt sind, die gesamte Bildfläche dekorativ auszugestalten", ist eine damit ohnehin gegebene Tatsache; denn ein solches Bestreben gehört dem Teppichstil, der möglichst gleichmäßig verteilenden, also richtungslosen bzw. allseitig gerichteten Oberflächenmusterung an. Hier dagegen besteht die aufrechte Raumschicht der Wände, d. h. der Vordergrund als Gestaltungsraum, mit dem festen Bodenstreifen unter den Füßen und der Anwartschaft aller Vertikalen

auf die ganze Höhendimension innerhalb des Rahmens, aber nicht als Reliefgrund zu gleichberechtigter Füllung bis oben hinauf. Das lehren selbst die Ausnahmen, wie die Vision der Stühle und die Fahrt im feurigen Wagen, die mit einer oberen Grundlinie in der Luftregion rechnen. Der überlegene Kenner der byzantinischen Kunst hebt aber mit Recht den Unterschied von der Buchmalerei hervor, der eben auch zentrale Komposition als Tiefenschau möglich ist, wo sie selbst für die Nahsicht Fernbilder zu bieten unternimmt. Die Raumgestaltung des Meisters der Franzlegende „widerspricht namentlich dem byzantinischen Stilprinzip, das bei bildmäßigem Zusammenschluß entweder die Standfläche ansteigen läßt oder den Hintergrund durch Architektur und Landschaft abzuschließen sucht" (241). Was dieser Unterschied vom „bildmäßigen Zusammenschluß" der Miniatur für den Wandmaler bedeutet, haben wir in der Umordnung einer etwaigen Zentralkomposition als Vorlage des Gottesurteils vor dem Sultan verständlich zu machen getrachtet.

Indessen ist es ja nicht notwendig und nicht einmal empfehlenswert, das Wort „Zentralkomposition" auf die oben bestimmte Bedeutung einzuschränken. Die Zentralachse kann ja wie die Tiefendimension des Bildes auch die Vertikale der Oberfläche selber sein, also auch die senkrechte Mittelachse der Vordergrundschicht, des reliefmäßig beschränkten Gestaltungsraumes. Wir sprechen von Zentralkomposition auch in der Wandgliederung, um eine Dominante einfach symmetrischer oder weiter korrespondierender Seitenteile herum, wie endlich in der Musterung eines Grundes nach diesem Prinzip, allseitig gerichtet, im Gegensatz zum Streumuster oder fortlaufender Reihung, also etwa einer flachen Decke mit bezeichneter Mitte, eines Kreuzgewölbes mit dem Schnittpunkt seiner Diagonalen, einer kalottenförmigen Kuppel mit oder ohne Laterne.

2. Die zweite Langseite des Laienhauses

Wenn die Betrachtung der beiden landschaftlichen Genrebilder an der Eingangswand der Kirche sich beliebig ausdehnen mag und demgemäß wenigstens den Anlauf nehmen könnte, sich zu ruhiger Schau im Stillstand zu vertiefen, so wird mit dem ersten Bilde der Langseite, zur Rechten der Vogelpredigt, wieder entschieden der Gang von links nach rechts eingeschlagen. Als Gegenstück zur Weihnachtsfeier in der Portiuncula erscheint hier unter denselben Bedingungen des Vorraums, vor dem Beginn der großen Gewölbejoche, die fast ebenso figurenreiche Erzählung vom Tod des Edlen von Celano. Die ersten zwei Drittel der Bildfläche, die der hereinragende Stumpf des unten weggemeißelten Gewölbedienstes in der oberen Hälfte

noch immerhin sichtbar abschneidet, sind dem Hochsitz im Saal des Schlosses eingeräumt. Vor einer zwischen skulpierten Wandpfeilern eingeschlossenen Täfelung, über der eine baldachinartige Kassettendecke sich in doppeltem Anstieg zwischen den weit ausladenden Konsolen vorwölbt und auf ihrer Schlußplatte eine Balustrade von sechs Zwergsäulen unter mosaiziertem Architrav trägt, — oder dem Prachtkamin, den wir wohl darin zu erkennen haben, — steht auf erhöhter Stufe der Tisch gedeckt, dessen Ehrenplätze den beiden Bettelmönchen angewiesen sind, denen man als Gästen solchen Empfang bereitet. Hier erscheinen sie besonders eingerahmt vor der dunklen Fläche: links sitzend der hungrige Bruder, der bereits das Messer hebt, neben ihm stehend Franz, der die Rechte ruhig auf den Tisch stützt, nur die linke Hand leise bewegt mitsprechen läßt, wie er zu dem Zwischenfall hinüberschaut, den sein Genosse nur als mißliebige Störung erlebt. Franz selber wußte ja vorher, was da kommen soll, teilt also nicht die plötzliche Erschütterung des Hausmeisters, der an der Ecke des Tisches, lebhaft gestikulierend, auf das Ereignis hinweist, das sich rechts vorn am Boden vollzieht. Da liegt der Schloßherr gegen die Knie seiner Gattin gelehnt, die sich helfend niedergekauert hat und in die brechenden Augen starrt. Zu Füßen beugt sich eine andere Frau in fast gleicher Haltung vor und späht, mit den Fingern beider Hände gegen ihre eignen Wangen krallend, zu dem todesbleichen Antlitz hinüber. Drei Töchter stehen, mit abwärts gestreckten Armen oder gefalteten Händen, herabschauend darüber. Ein Jüngling links, etwa der Sohn, und ein Geistlicher, etwa der Hauskaplan rechts, schließen die Reihe nach beiden Seiten ab, hinter der nur neugierige Köpfe der nachdrängenden Dienerinnen oder Küchenweiber noch hervorgucken. So steigt die Linie über den Köpfen dieser Figurenkomposition zuerst rasch zu ihrem Höhepunkt, im Heiligenschein des Franz, und sinkt in dem dunklen Vermittler als Wendepunkt daneben, um etwa wie eine Welle zu stürzen und schäumendes Gekräusel emporzuwerfen, bevor sie zerrinnt; doch würde dieser Vergleich das Bild selbst an Lebendigkeit schon überbieten. Bei dem Todesfall eines bußfertigen Großen im Lande ist dem Maler der plötzliche Zusammenbruch zu einer Totenklage nach dem Muster der Beweinung des Herrn geworden; aber diese Zusammenstellung der Angehörigen um den Dahingesunkenen zeigt deutlich, daß die ergreifende Schilderung der Pietà nicht eben seine Sache gewesen wäre. Indes, die hölzerne Härte der tragierenden Frauen, die ungegliederte Häufung der Köpfe als Abschluß hinten, bezeugen zugleich, daß er das Ganze doch selbst komponiert hat, für seine Fläche. In den ersten beiden Dritteln bereitet er schon oben in der Durchtaktierung der Balustrade mit den Zwergsäulen und in der Vorschwellung der Kassettenreihen, wie im ganzen Aufbau des Herrenplatzes, den über-

raschenden Absturz in dem leergelassenen Drittel vor. Und dieser erfolgt unter dem vertuschten, doch immer noch wirksamen Stoß des Wanddienstes, in dem unfreien Gedränge, das sich nicht zur Hauptsache aufwerfen, nicht den Besuch des Heiligen überbietend sich ausbreiten darf. Was hat er doch aufbieten müssen, die Wagschale mit dem Helden der Legende darin gegen die Schar der lamentierenden Weiber soweit vorwiegen zu lassen, wie sie soll! Das wollen wir vor allem einmal anerkennen, wenn auch zu „hochdramatischer Spannung", von der einseitige Bewunderer gefaselt haben, hier gar keine Gelegenheit war. „Hier ist die elastische Figur des sich erhebenden Franz so glücklich gegen den gedeckten Tisch gestellt und in so wirkungsvoller Weise von dem sitzenden Mönch links und dem unruhig gestikulierenden jungen Menschen rechts flankiert," schreibt Rintelen, „daß man annehmen möchte, diese Gestalt müsse dem ganzen Bilde etwas von der Zwanglosigkeit abgeben." Die Zweiteilung des Ganzen, trotz der Drittelung der Fläche, und die geschickte Einstellung des Hausmeisters als Mittler zwischen beiden ungleichen Hälften ist klar. Die Verwendung selbst der scharfen Tischecke zum Stoß, dicht hinter dem gekrümmten Rücken der „Magdalena", soll nicht unbemerkt bleiben, unter den suggestiven Mitteln, die zur volkstümlichen Tonart des Erzählers gehören.

Kein Zweifel, dem Meister und seinem Auftraggeber kam es darauf an, das Leben des Heiligen von Assisi als Zeitgeschichte zu vergegenwärtigen, und durch die stärksten Kontraste wird es hier zum Erlebnis der Besucher gesteigert. Da kann es auch nicht befremden, wenn die ganz persönlichen Eindrücke der eigenen Künstlerlaufbahn an der Kurie in Rom dabei zur Geltung gelangen, wo er, wie im folgenden Bilde, der Legende gemäß vor Augen stellen soll, wie Franz vor dem Papste selber und seinen Kardinälen im apostolischen Palast hat predigen dürfen. Daß es gilt, die Wichtigkeit dieser Tatsache allein schon zu betonen, das zeigt die Auszeichnung durch die besonders sorgfältige und prächtige Architektur, die dem Vorgang als Schauplatz gegeben wird. Der Innenraum, der sich hier als päpstliche Hauskapelle zeigt, ist allermodernste italienische Gotik von damals, wie wir sie kaum am Lateran oder Vatikan erwarten und wie sie an keinem Belegstück im heutigen Rom erhalten vorliegt. Wir müssen alles zusammen nehmen, was im Umkreis der Stadt damals an Klosterbauten burgundischer Zisterzienser vorhanden war, müssen von Fossanuova nach Casamari hinauf und von dort weit nach Siena und Volterra hinüber, zur Abtei von S. Galgano blicken, die zur hohen Schule der Dombaumeister wie Giovanni Pisano geworden war, um diesem Beispiel luftiger Höhenentwicklung erst seine baugeschichtlichen Vorausfetzungen zu geben, und werden doch andererseits wieder auf den Kirchenbau von Assisi selbst und etwaige Bestandteile der

Papstwohnung am Kloster, oder auch nur Projekte zu solcher Vervollständigung des damaligen Ausſehens zurückgewiesen. Vier schlanke farbige Marmorsäulen sind vorn aufgestellt, um eine Arkade von drei weiten Spitzbögen zu tragen, die mit Marmorinkrustation und Cosmatenmosaik in den Zwickeln und am wagrechten Konsolengesims darüber geschmückt ist, und daraus, den Gipfelpunkten der Bögen entsprechend, drei üppige Kreuzblumen aufsteigen läßt, die gleichsam hinter dem wagrechten Schluß hindurchgewachsen, vor dem blauen Himmel hervorleuchten. Jenseits der Säulenarkade, die nur der Bildansicht zuliebe die Frontalbekleidung erhalten hat, öffnet sich unter den anschließenden Rippengewölben eine Halle mit geschlossener Rückwand und ebensolchen Schmalseiten, die nur unter den Schildbögen durch schmale paarig geteilte Fenster mit Vierpaß in der Blende durchbrochen sind. Unter der Kapitellzone der, den vorderen freien entsprechenden, Wandsäulen ist ringsum ein Prachtteppich aufgehängt, wie wir ihn drüben im päpstlichen Konsistorium bei der Bestätigung der Ordensregel gefunden haben. Diese Halle soll also keine offene Loggia bedeuten, sondern nur den Querschnitt einer Kapelle, die wir uns um mindestens die gleiche Hälfte nach vorn zu ergänzen müssen, wo sich der Mittelarkade gegenüber, vielleicht in einem polygonen Chörlein, der Altar befinden müßte, vorausgesetzt, daß dieser dreischiffige Innenraum als Palastkapelle und nicht als Thronsaal gemeint war. Unter dem sichtbaren Mittelgewölbe mit seinen himmelblauen, goldgestirnten Kappen steht der Sitz des Papstes auf erhöhtem Untersatz, mit kostbarer Intarsia an den Stufen, und ringsum an den Wänden ziehen sich die Bänke für nur sechs Kardinäle oder sonstige Hausprälaten hin. — Links, dicht an der Schwelle dieses schimmernden Gemaches steht der Heilige, als bescheidener Bettelmönch, und die zaghaft, ja ungeschickt erhobene Hand, mit abstehendem Daumen und gekrümmter Fingerreihe, ist das einzige Zeichen, das außer dem einwärts gerichteten Blick erkennen läßt, er spreche hier vor den Versammelten und fasse seine Herzensinnigkeit in Worte, die auch die höchsten Würdenträger der Kirche zu ergreifen vermögen. Vor ihm ist der begleitende Bruder demütig am Boden hingesessen und trennt ihn so noch mehr von der unmittelbaren Nähe des Oberhaupts der Christenheit, wo der Redner aus sich herausgehen mochte, „als spreche der heilige Geist selber aus ihm“, wie die Legende das Urteil der Anwesenden gebucht hat. Die beiden Nächstsitzenden blicken vor sich hin, der eine sinnend gegen die Hand des erhobenen Armes gelehnt, und lassen so die Bahn frei; aber schon der Dritte am Thron macht eine Handbewegung, als fahre sie unwillkürlich aus dem Mantel hervor, und schaut dem Mönche erstaunt ins Gesicht. Honorius III. selbst, im höchsten Ornat, mit der Tiara auf dem Haupt, legt sein Kinn auf die Hand des gegen das

Knie gestützten Armes, indem er Zeigefinger und Daumen gegen die Wange stellt, und richtet die stechenden Augen mit gespannten Forscherzügen, doch überlegen von oben herab, und in Herrscherklugheit „ohne eine Miene zu verziehen", auf den schwärmerischen Verfechter der Gottesliebe unter den Menschen. In den drei übrigen Hörern, unter der letzten Arkade, die alle aufmerksam herübersehen und unverkennbar gefesselt lauschen, klingt die absteigende Linie der erlesenen Corona aus, in der es an strengen Richtern gewiß nicht fehlte, an Mißtrauen und Geringschätzung vielleicht zuviel gab, bis der Geist in dem unscheinbaren Manne sie gefangen nahm. — Es ist keine überwältigende Wiedergabe eines durchschlagenden Erfolges, wie keine pathetische Entfaltung des Redners vor unsern Augen; aber es ist eine Predigt an der römischen Kurie, es sind die geistlichen Machthaber der Kirche, wie der Maler, der sich über die Möglichkeit einer unmittelbaren Wirkung in diesem Senat keiner leichtgläubigen Täuschung hingab, sie miterleben durfte und scharf genug durchschaut hat. Daß er die Personen so erfaßt und so zu zeigen wagt, offenbart den kühnen Beobachter, den überlegenen Künstler, der hier sein Höchstes erreicht. Und dies ist, bezeichnender Weise, die Wirklichkeit seiner Tage in überzeugender Gegenwart, so daß wir fast annehmen möchten, es habe ihm dabei eigentlich Bonifaz VIII. im Vollbesitz seiner Herrschergewalt vor Augen gestanden.

Wie eine absichtliche Parallele dazu erscheint dann das anschließende Mittelstück unter dem ersten Gewölbejoch, in das wir mit dem Prediger eingetreten sind. Der Kapitelsaal von Arles ist in derselben schlankgewordenen Zisterziensergotik entwickelt, wie wir es im Anschluß an den von Casamari und die Oberkirche von Assisi während der Folgezeit erwarten dürften. Zu der anmutigen Leichtigkeit aller Formen und Verhältnisse gesellt sich aber auch hier das zierliche Goldmosaik auf allen Flächen, in den Blendarkaden der Fenster, wie in den Zwickeln der Wände und Quergurten, die nun gar — gewiß überraschend — eine flache Decke tragen, so daß ein luftiges Laubendach wie vorn abgeschnitten erscheint, während hinten durch die offene Tür und die Fenster der Kreuzgang sichtbar wird, der sich jenseits entlang zieht. Die helle Flachdecke und der schimmernde Goldgrund, die von einem möglichen Urbild sicher abweichen, finden ihre künstlerische Erklärung, sowie wir die Nachbarschaft der Predigt in der Palastkapelle des Papstes überlegen. Die Beseitigung der hochsteigenden Gewölbe drückt den Kapitelsaal der Mönche bescheiden herab, der flimmernde Glanz der anschließenden Flächen, der farbigen Säulen und Pfosten aber hebt die allzu eintönige Gleichmäßigkeit einer Versammlung von lauter Franziskanerkutten, deren Braun der Maler nur durch Abtönungen ins Grau einige Mannigfaltigkeit zu geben vermag. Goldene Heiligenscheine, jugend-

frischere zwischen alten Gesichtern, behäbige Körper zwischen Asketen, das ist alles, was sonst an Abwechslung übrig bleibt. Der Innenraum, in dem sich die Sitzung der Franziskaner ausbreiten soll, bietet sich, nur an der Decke dreiteilig gegliedert, in schrägem Einblick für den von links herankommenden Beschauer, während von der andern Seite her sich zunächst eine Reihe von Rückenansichten mit Kapuzen als Hindernis entgegenstellt, das erst überwunden werden muß. Das von links hereinblickende Auge stößt jedoch unmittelbar auf die Gestalt eines nach innen zugekehrten Mönches, durch dessen ausdrucksvolle Haltung es eine Weile festgehalten wird. Er hat sich, auf einem Hüker sitzend, ganz zusammengenommen zum gespannten Zuhören, hat die rechte Hand auf das linke Knie gelegt und darauf den linken Arm gestützt, auf dessen Fingern das Kinn ruht, so daß Daumen und Zeigefinger erhoben sich haltgebend gegen die Kinnlade drücken. Das ist genau derselbe Typus durchdringender Beobachtung, wie beim Papste nebenan, nur von der andern Seite gesehen, so daß das rechte Bein und der übergreifende Arm sich mit dem Kopf und seiner Stütze in Profil zu einem geschlossenen Eindruck von plastischer Klarheit verbinden, der so ganz Hingebung und Eifer des Schauens ausſpricht, in völlig anspruchsloser Konzentration. So ordnet er sich dem Prediger, der neben ihm auf dem Podium an der Wand steht, bescheiden genug unter; denn dies ist der Bruder Antonius, mit dem Heiligenschein um den vollwangigen runden Kopf, in der vorgeschriebenen Haltung, die Hände von den Ärmeln verdeckt, dessen ruhige Züge, dessen ziellos erhobener Blick nichts von dem Gedankengang verraten, den er in Worte faßt. Aber die Augen des jungen Hörers vorn sind nicht unbestimmt in die Weite gerichtet, sondern spähen über alle lauschenden, am Boden hockenden Mönche hinweg, gegen die Tür, in der soeben die Gestalt des fern weilenden Ordensſtifters selbst erscheint, — mit ausgebreiteten Armen wie in Kreuzesform hereingeschwebt. Dieser eine Zeuge allein gewahrt die Bestätigung, daß der Heilige von Assisi mitten unter ihnen, wie sein Geist in ihnen lebendig sei. Hier überragt die leibhaftige Erscheinung, gerade in der Mitte der Schauwand des Kapitelsaales, die einmütige am Wort ihres Bruders hängende Schar, wie es vorhin der Papst war, der auf erhöhtem Sitz die Kardinäle beherrscht. Und die Gestalt des geliebten Meisters wird von den auf Bänken sitzenden und am Boden hockenden Mönchen in weitem Bogen unten herum so verdeckt, an den Seiten bis in Hüfthöhe so eingerahmt, daß seine erhobenen Hände sie mit ihrer ausſtrömenden Wärme allesamt wie mit seiner Liebe umspannen. Alle sind in sich gekehrt, in Gedanken verloren oder mit ihren Augen am Prediger hängend dargestellt; nur der eine Bruder erschaut die Gegenwart der Vision, wie die Legende erzählt, und wie der Maler sie hier in der Or-

denskirche geben mußte, ohne daß wir fragen dürfen, ob ihm ein anderer Einfall gekommen sei, der den Widerspruch zwischen der Ungestörtheit des Redners und dem sichtbaren Bilde, das dem Betrachter so nah geboten wird, vielleicht herabmindern und ausgleichen, aber nicht ganz beseitigen könnte. Genug, daß die Diagonalrichtung, in der sich die Dreiteilung der Decke durch Halbkreisbögen bis zum horizontalen Schlußstreifen vorn, und ebenso die sichtbare Außenseite rechts und die schräggerückte Bank darunter, gleichwie die geschlossene Wand zur Linken immer wiederkehrend vollziehen, auch den stummen und doch so sprechenden Zeugen mit dem Ziel seiner Augen verbindet.

Es ist im wesentlichen doch ein Aufbau aus Körpern selbst, in denen sich der Sinn dieser Komposition dem menschlichen Subjekt draußen vermittelt. Bei der Predigt des Franz ließ die Dreiteilung der vorderen Bildebene durch die Spitzbogenarkade und die anschließende Gliederung des Innenraumes zunächst den Eindruck der Architektur, nach Art eines Triptychons, mit der Anwartschaft der Mitte auf die Rolle der Dominante, überwiegen. Ward so mit allen Mitteln der Durchführung der Einzelabschnitte und der Dekoration die feste Einheit konstituiert, ist dann erst in einem zweiten Instanzenzug, nämlich in der Figurenkomposition, das Gesetz der Reihung hindurchgeführt, — von einem Ende bis zum andern, — aber durchsetzt mit der Koordination der horchenden Prälaten und der Subordination unter ihrem Oberhaupt. Unter dessen Büste, wie unter dem Imperatorenkopf eines überragenden Individuums in voller Bildnisstärke, spannt sich die Bogenlinie ihrer Köpfe aus, die sie alle, — diese scharf ausgeprägten Physiognomien bis zum weichen jugendlichen Nepoten, der zur Bekehrung in die Ordensgemeinschaft des Franz reif zu sein scheint und ihr Protektor zu werden verspricht, — als abgeschlossene Einheit dem Eiferer der Armut gegenüberstellt, wie es außer dem Maler nur der Klosterbruder zu seinen Füßen innerlich gewahr werden mag. Ganz anders, viel freier zusammengekommen erscheinen die Mönche dagegen bei der Predigt des hl. Antonius von Padua in Arles. Hier deutet die Kreuzgestalt des Franz und die Darbietung der Innenfläche seiner erhobenen Hände vorbereitend auf das Wunder, das ihnen wirklich die Strahlenkraft verleiht.

Auf dem dritten Bilde dieser Reihe wird ihm die Erfüllung seiner anempfindenden Liebe an den Gekreuzigten zuteil: in der einsamen Andacht zu La Vernia geschieht die Stigmatisation. Links erhebt sich auf steinigtem Grunde ein Felsblock mit wenigen Bäumen um die abgeplattete Höhe. Davor steht übereck, an die abfallende Wand geschoben, die kleine Kapelle des Einsiedlers, mit der Giebelfront nach links, so daß der Beschauer hineinsehend durch die Tür den Altar erkennt, dann, an der Längswand mit

zwei Fenstern hingleitend, das niedrige Gehäuse doch als Rückhalt des draußen knieenden Mönches einschätzt, dessen Kopf auch so noch bis zur Ecke des Satteldaches heranreicht. Der ganze Körper des Heiligen in seiner dunkeln Kutte baut sich wie ein zweiter kleiner Block vor dem grauen Felsen auf, dessen Rand hinter ihm, weiter nach rechts hinausragt, bis zur Mittellinie der Bildfläche, deren zweite Hälfte zum größten Teil dem blauen Himmel gehört. Franz hat sich auf ein Knie niedergelassen, das andere gebeugt und den aufgestützten Fuß vorgesetzt, die Hände zur Schulterhöhe erhoben und zurückgebogen, so daß sie die offenen Innenflächen zeigen; sein Antlitz ist in Profil auf die Erscheinung nach rechts oben gerichtet. So entfalten sich alle Glieder in die Breite unter dem Einfluß der apokalyptischen Vision, die dort oben am Himmel steht: ein nacktes Mannesbild mit ausgebreiteten Armen von drei Flügelpaaren umgeben, von denen eins, nach oben mit den Spitzen zusammengeschlagen, hinter dem Goldnimbus des bärtigen Kopfes steht, das zweite hinter den Armen sich nach beiden Seiten auslegt, das dritte die untere Hälfte des Leibes bedeckt, so daß nur die Füße unter den gekreuzten Spitzen hervorsehen. Von den Nägelmalen an Händen und Füßen, wie von der Seitenwunde gehen goldene Strahlen hernieder und treffen die gleichen Stellen am Leibe des brünstigen Verehrers. In der Diagonale von rechts oben herab vollzieht sich also die Dynamik des Wunders, während rechts unten in der Ecke vorn der einzige Zeuge, ein getreuer Bruder, aber ganz unbeteiligt, beim eifrigen Lesen eines Andachtsbuches gar, vor seiner Zelle sitzt. Was kann er wissen, wie es zugegangen? Wir aber sehen es deutlich: das Ereignis, das hier geschieht, ist die Aufprägung der Wundmale des Gekreuzigten, als Wahrzeichen des Auserwählten, dem es gelungen ist, in immer erneuter Kreuzandacht, voll anschmiegender Einfühlung an die durchbohrenden Nägel und die schmerzenden Löcher im Fleisch, sich so völlig hineinzuversetzen in die Passion des Herrn, daß er hinfort auch ihre Spuren trägt. So wird das Zustandsbild, das dasteht, zur lebendigen Handlung des Gottes aus der Höhe, zur leibhaftigen Empfängnis des sehnsüchtigen Nacheiferers, der sich den goldenen Pfeilen hingebend darbietet und nicht zurückweicht, wenn auch der stechende Schmerz durch die Glieder zuckt und das Antlitz des Asketen mit seliger Pein der Ekstase durchzittert. Als Widerhall gegen die Eindringlichkeit des Meteors, das wie ein großer Raubvogel bedrohlich gegen seine Beute schwebt, ist der Felsboden in entgegengesetzter Richtung von rechts unten nach links oben aufgehäuft und die kleinen Kapellen als raumschaffende Körper, parallel zueinander, durch die ganze Schicht des Vordergrundes hervorstoßend, aufgestellt. Kein Zweifel, wir erkennen das Gefüge des Meisters, der auch die Reliefwand für das Quellwunder aus solchem Gestein nach Anleitung der Byzantiner hin-

geschichtet und auf den abgestuften Platten die Menschenkörper eingeordnet hatte. Und die Raumleere der Luftregion daneben zeigt sich ausgiebig, wie in der Vogelpredigt und der Transfiguration des Franz, mit demselben Bewußtsein ihres Wirkungswertes gehandhabt, gleichwie im Kontrast dazu die plastische Durchmodellierung des sechsflügeligen Seraph mit der Gestalt des Gekreuzigten zwischen den Flügeln. Die nämlichen Kompositionsgesetze gelten für das Himmelszelt wie für die Formation des Erdbodens und seiner Gewächse.

Und diese eigenartige Darstellung der Stigmatisation, die der Meister der Franzlegende in der Oberkirche von Assisi hingestellt, hat — selbstverständlich genug — für den ganzen Franziskanerorden kanonische Bedeutung erlangt. Die Minoriten von Pisa bestellten sich bei Giotto ein Altarbild für ihre Kirche S. Francesco, noch im altertümlichen Zuschnitt einer großen, oben zugespitzten Tafel mit dreiteiliger Predella darunter, und gaben dem vielbegehrten Maler von Florenz den Auftrag, sich im Hauptbilde an dies Wandgemälde von Assisi zu halten, wie in den drei kleinen, aus demselben Freskenzyklus ausgewählten Stücken der Staffel ebenfalls, deren eines, die Bestätigung der Ordensregel, eine perspektivische Berichtigung erhalten hat. Und Giotto übernahm die Bestellung zunftgerecht, lieferte die Tafel und bezeichnete sie mit seinem Namen als sein Werk. Wieviel er eigenhändig daran gearbeitet hat, wird wohl vom Preise mit abgehangen haben, den die Söhne der Armut dafür anlegen konnten. Unter seiner Geschäftsfirma ist es aus der Kirche zu Pisa in die Galerie des Louvre zu Paris gelangt.[1]

Überblickt man die ganze Reihe der drei Wandgemälde dieser Jochwand, so kommt man wohl auf die Mutmaßung, der Meister habe die Stigmatisation eigentlich als Mittelstück zwischen den beiden Predigtbildern einschalten wollen, und darauf die Gesamtkomposition angelegt. Doch werden die Franziskaner auf der Reihenfolge in der Legende und ihrer wohlerwogenen Steigerung bestanden haben, wie auch wir dies innere Verhältnis in der obigen Analyse bestehen ließen.

Unter dem zweiten Gewölbejoch, in das wir, vom Eingang der Kirche kommend, nun eintreten, findet sich als Dreizahl der Wandgemälde der Tod des Franz mit dem Leichenbegängnis an beiden Enden und die Doppelvision im Moment des Sterbens als Mittelstück vereinigt. Das erste scheint dem durchgehenden Verlauf des Entlangsehens von links nach rechts zu widersprechen. Es baut sich in drei Zonen übereinander auf, um vor der Mittelachse Stillstand zu gebieten. Aber auch diese augenfällige Ausnahme

[1] Ich stimme in dieser Einschätzung als Werkstattbild mit Rintelen überein.

im Fortgang der Historien bestätigt nur die Geltung der Kompositionsgesetze durch die sinngemäße Abwandlung für den vorliegenden Fall. Das Prinzip der Bewegung bleibt auch hier maßgebend; nur die Richtung ist eine andere: statt der Breitendimension herrscht hier die Höhe, statt der Diagonale, die sonst wohl die beiden Hälften der Bildfläche durchschneidend verbindet, steigt hier die Vertikale selbst zwischen beiden Seiten auf, und der Aufstieg im Ganzen ist es eben, auf den es hier ankommt.

Das Bild vereinigt die Exequien des Franz, nach denen es meist benannt wird, mit dem Tode, und zwar in dem Augenblick, da die Seele aus ihrer sterblichen Hülle befreit und, nach dem Glauben dieses Frommen, von Engeln gen Himmel getragen wird. Unten am Boden liegt der Verblichene, den man sterbend in die Kirche getragen hat, auf seinem Schragen, und betende Brüder sitzen umher. Die Bewunderer betrachten und befühlen hier den Fuß, dort die Hand, indes die liebevollsten Freunde sich weinend über das Antlitz beugen. Darüber jedoch, auf erhöhtem Podium, haben sich die Priester im Ornat mit Weihwedel und Chrisam, die Diakonen mit brennenden Kerzen versammelt, und eine dichtgedrängte Schar singender Mönche umsteht ringsum die Mitte, wo die Einsegnung vollzogen wird. Hoch oben endlich ist die Seele gegenwärtig, in Gestalt einer Halbfigur nach dem irdischen Ebenbilde, und in kreisrunder Glorie von vier Engeln getragen, während je drei übereinander begleitend zur Seite schweben. Also die Auffahrt zur Höhe wird nur solange festgehalten, um die besondere Bedeutung des kirchlichen Aktes bei eben diesem auserwählten Toten zu veranschaulichen. Und der Aufschwung in der Vertikalachse, durch die drei Zonen übereinander, ist die triumphierende Bewegung, die hier vom Auge vollzogen, vom Geiste des Beschauers erlebt werden soll, mag sich auch die Kirche dabei sichtlich als Mittlerin einschieben.

Vergleichen wir genauer die Korresponsion der beiden Seiten, so bemerken wir doch eine leise Verschiebung zugunsten des links ankommenden Betrachters. Hier zu Häupten erhebt sich die Gruppe der Wehklagenden, zu dem einen in die Höhe Aufblickenden gesellen sich Herabschauende, über den Scheitel der Vordermänner Herüberguckende, die soeben erst herantreten. So werden die Fackelträger links zurückgehalten, während die andern rechts etwas vortreten und vom Bildrande her eine schräganssteigende Reihe bilden, so daß sich die ganze Front, nach der Linken mehr geöffnet, hier fühlbarer abschließt. Droben jedoch, im Element der Engel, herrscht wieder völlig strenge Symmetrie, — und hier spricht das hieratische Erbe, von byzantinischer Kunst her bis zu Cavallinis Jüngstem Gericht in S^ta^ Cecilia zu Rom, oder Cimabues Marienglorie und Apokalypsenbildern im Chor von S. Francesco selber, am altertümlichsten herein. Bestünde eben nicht

die archaisierende Tendenz im Programm selber, so wären wir hier am ehesten bereit, an eine ältere Vorlage zu denken. Dabei muß es auffallen, daß dem Meister, der diese ganze Inszenierung von Tod und Auffahrt unter Mitwirkung des Klerus entworfen, oder dem Auftraggeber, der sie eben so gewollt hat, nicht mehr die bescheidene Zahl einer vertrauten Brüderschar genügt, sondern nur ein Massenaufgebot, wie es im weiten Querhaus der Basilika sich bei solcher Gelegenheit einstellen mochte, dem ursprünglichen Bericht der Legende aber gewiß ebensowenig wie den primitiven Verhältnissen am Ende des Heiligenlebens selbst entsprach. Dies ist also eine tendenziöse Transposition ins Kirchenfest, für den vorgesehenen Platz im ganzen Zyklus bestimmt. Dem Volke daheim und vollends den Pilgern aus der Fremde mag die unübersehbare Menge und der geschlossene Aufmarsch der Klosterleute desto stärker imponieren, je mehr die innere Ergriffenheit ermangelt oder erst durch solche Eindrücke hervorgebracht werden soll. Wir dagegen erkennen in der gehäuften Wiederholung kleinerer Figuren und der summarischen Behandlung der Einzelgestalten, die sich damit notwendig verbinden, vielmehr eine Einbuße für den Stil der Wandgemälde, die eine solche Ausnahme von ihrem bisherigen Verfahren eben nur als solche, zum Zweck eines andersartigen Schlußeffekts verschmerzen läßt. Und so gerade mochte eine Buchillustration zur Vita des Heiligen ihren letzten Trumpf ausgespielt haben.

Hier aber, in der neuen Redaktion des Freskenzyklus für die Oberkirche von Assisi, hat man sich nicht damit begnügen wollen, sondern gerade aus diesem Thema noch Kapital zu schlagen vermeint, im Sinne der Propaganda, zum Ruhme des Ordensstifters und zur Ehrenbezeugung durch die Laienwelt wie durch die Kirche. Schon das Gegenstück mit der Fortsetzung der Exequien wirkt fast wie ein Wiederholungssatz mit obligater Variation. Inzwischen aber wird das Paar gleichzeitiger Ereignisse, die beim Tode des Franz an verschiedenen Orten stattgefunden hatten, auf dem Mittelbild zusammengedrängt: die Vision des Bruders Augustin auf seinem Sterbelager und der Traum des Bischofs Guido von Assisi im Schlafgemach seiner Residenz. — Die Franziskaner-Anekdote nimmt zwei Drittel der Bildfläche ein. Das Traumgesicht, das nicht einmal gezeigt werden kann, ist nur wichtig durch die Person des Schläfers, die dem Zyklus erlaubt, neben all den Päpsten und Kardinälen auch dem Bischof der Stadt sein Pflichtteil einzuräumen: Es erscheint auf dem letzten Streifen der Wand, aber perspektivisch etwas zurückgeschoben, — gewiß in der Absicht, damit die Gleichzeitigkeit angemessener zu suggerieren, da gleichberechtigtes Nebeneinander hier beim Ablesen immer als Nacheinander genommen wird. Hier aber kommt alles darauf an: nicht

Plusquamperfectum, sondern simultanes Imperfectum, oder bei kürzester Registrierung des Faktums hier und da, gar der Aorist. In diesem letztern Sinne unterscheiden sich etwa die beiden Bilder dieses Ganzen. — Als Schauplatz der Mönchsgeschichte wird ein hohes Gebäude aufgerichtet und in Drehung nach links für den Ankommenden geöffnet, damit er darin, wohl nicht die Klosterzelle des fiebernden Kranken erkenne, als vielmehr die Chornische einer Kapelle oder Ordenskirche, in die man auch hier das Sterbelager getragen hat.

Der dreischiffige Querschnitt dieses Gehäuses schon bietet einen ganz eigentümlichen Einblick in eine für Italien fremdartige Bauform. Vor der engen halbzylindrischen Concha spannt sich zwischen Rundbögen ein rippenloses Gewölbe aus, das in seinem verwischten Zustand mehr einer schlichten Tonne mit seitlich einmündenden Stichkappen über den Längsgurten gleicht, als einem Ausſchnitt aus gratigen Kreuzkappen. Zweifellos sind aber die schmalen Seitenschiffe mit steilansteigenden Halbtonnen bedeckt, die zur Kämpferzone der Pfeiler hinaufreichen, und über denen hüben und drüben je ein Strebebogen, mit Treppenstufen darauf, den Seitenschub der überhöhten Mittelschiffswölbung abfangen soll; denn dessen mäßiges Satteldach mit seinem Dreieckgiebel schließt sich diesem Aufstieg unmittelbar an. Als sorgfältig ausgeschmückte Stirnseite bietet sich auch hier in Giebelfeld und Bogenzwickeln feingemustertes Cosmatenmosaik, davor aber Marmorleisten, die zu zwerghaften Rundbogenreihen ausgezackt sind und auch an den Abseiten ringsum als unverkennbare Bogenfriese, nur weiß auf farbigem Mauerkörper, entlanglaufen. Mit den Treppen der Strebebögen steigt hier eine weiße Marmorbalustrade hinan, deren schlichte Pfosten mit Kugeln aus demselben Material besetzt sind. Auf der Höhe der Eckpfeiler stehen Statuen, und auf der Giebelspitze ragt eine lilienförmige Kreuzblume. Das ist freiere Zutat der Cosmatendekoration, die der Maler zum wirksamen Abschluß seines Baukörpers braucht, um ihm auch in der Höhe der Bildfläche die Raumwirkung zu sichern, die hier notwendig wird. Das Innere der Kapelle zeigt aber eine Form der gewölbten Basilika, die wir bisher nur im südlichen und mittleren Frankreich zu suchen pflegen, also höchstens als Reminiszenz burgundischer Bauleute anerkennen könnten, die dem Maler durch diese zugekommen wäre, da er ohnehin ja seine Ausbildung im Umkreis der Zisterziensergotik und ihrer weiteren Bauschule in Mittelitalien empfangen haben muß. Sonst aber würde dies Beispiel einer so spezifischen Gewölbekonstruktion romanischer Zeit auf eine französische Buchillustration zurückweisen, in der ja ebensogut eine eigene Redaktion der Franzlegende vorhanden gewesen sein dürfte, wie in verschiedenen Gegenden Italiens, wo immer der Orden sich eingebürgert hatte. Dies würde entschieden für französische

Beeinflussung durch Miniaturen gotischen Stiles ins Gewicht fallen, auf die ja Wulff mit allem Nachdruck hingewiesen hat.

Unter dem Gewölbejoch des Mittelschiffs sehen wir zwischen den hohen Pfeilern mit angelegten farbigen Säulenschaften den kranken Bruder Augustin, wie er sich auf seinem harten Lager aufgerichtet hat und sitzend, von einem Bruder gestützt, lebhaft nach links gestikuliert, um den versammelten Zeugen den Inhalt seines Gesichtes zu deuten, das den Tod des Franz verkündet.

Der Traum des Bischofs gibt einen Ausschnitt aus dem Schlafgemach, dessen wesentliche Züge wir bereits kennen, nur mit einem andern großgemusterten Teppich an den Wänden, der zur selben Höhe wie das Kämpfergesims der benachbarten Kirche hinaufreicht, und einem nicht minder prächtigen als Bettvorlage. Der Zugang zum Lager ist frei von hindernden Wächtern. Die flache Decke wird von schweren Konsolen getragen, die im Winkel wieder perspektivisch ungünstig aneinanderstoßen. Über die Cosmatenleiste des Daches guckt eine Luke in Untersicht, wie eine nachträgliche Zutat ohne rechten Zusammenhang herüber, und von dem Turm zu ihrer Linken, der mit flachem Dach auf vier Eckpfosten, offen und luftig, über einem letzten Geschoß mit Rundbogenfenstern, abschließt, bleibt es zweifelhaft, wohin er zu rechnen sei. — Sein Charakter weist ihn dem weltlichen Palastbau zu, während seine Übereckstellung ihn, auch perspektivisch wirksam, zugunsten des Chorhaupts verwertet, als sollte er ursprünglich den Campanile der Kirche bedeuten.

Das dritte Fresko der Reihe bietet die Ausfegnung der Leiche, die vor der Schwelle des Chores steht, um zu Grabe getragen zu werden. Diese Gelegenheit benutzt der weltliche Würdenträger Hieronymus, der die Rolle des ungläubigen Thomas spielt, um sich von dem Vorhandensein der Seitenwunde zu überzeugen. Und diese handgreifliche Beweisführung für das Wunder der Stigmatisation soll natürlich zu einer Demonstration ad oculos für die Betrachter der Wandgemälde benutzt werden. Sie ist deshalb gerade in der Mitte vorn angebracht, wo wir den zudringlichen Verehrer an der Bahre knieen sehen. Und ein Ritter seines Gefolges macht rechts in der Ecke noch seinen Nebenmann darauf aufmerksam, was da geschieht. Die derb ausholende Rückenfigur zu Häupten links, die sich, ursprünglich wohl zu ähnlichem Zweck, an den Nachbar mit ritterlichem Schild vor der Brust herumwendet, ist in dieser Form Zutat einer späteren Übermalung. Sonst steht am Kopfende wie zu Füßen die Schar der kerzentragenden Brüder aufgereiht, an der Langseite der Bahre die Geistlichkeit mit dem Priester im Chormantel, der laut, aber eintönig die vorgeschriebenen Formeln herliest. Ein dichtes Gedränge schiebt sich Kopf an Kopf dahinter. Vorn aber schließt oben der

Triumphbalken des Chores ab, so daß im obersten leergebliebenen Drittel der Bildfläche nur die darauf angebrachten, jedem Besucher damals wohlbekannten und, für den Glauben an die Wirklichkeit des Vorgangs, so wesentlichen Wahrzeichen herabschauen: das gemalte Kruzifix in der Mitte, eine schmale Tafel mit der thronenden Gottesmutter links, und die ausgeschnittene Figur des Erzengels Michael rechts; die beiden ersteren, mit ihren senkrecht herabhängenden ewigen Lampen davor, in schräger Neigung vornüber gegen den ankommenden Betrachter, — also Versuchsſtücke zur Erzielung täuschender Illusion, — Bravourstücke des Meisters, die für manchen noch heute den Glauben an seine Kunst entscheiden, wie drüben die Weihnachtsfeier beim Kerzenschein. Auch in diesem Fresko wird also, wie im ersten der Reihe, durch die Mittellinie Stillstand geboten, nach beiden Seiten symmetrisch abgewogen; aber aus dem angewiesenen Standpunkt für die Aufnahme des wirksamen Gestaltungsprinzips ist nicht die Folgerung gezogen, daß er damit auch ein fester und lange genug beibehaltener Blickpunkt sei, von dem aus der Vollzug der Tiefe sich als Zentralachse der ganzen Komposition ergäbe. Die Anordnung der aufgebotenen Masse von Figuren bleibt auf die Vordergrundschicht beschränkt, und der aufmerksame Betrachter muß vom Kopfende links unter dem Madonnenbild bis zum Fußende unter S. Michael hin und her wandern, nach Belieben um die Mitte, die zu beiden Seiten gehört, sich aber doch wieder vorzugsweise nach links öffnet, wo schon der Ankommende alle wesentlichen Bestandteile übersehbar vereinigt findet. Und der Erzengel wacht nur über dem Ausgang, dessen Wahrzeichen die Erwartung weiter lenkt.

Wir folgen dem Leichenzuge, indem wir um den nächsten Gewölbepfeiler herumgehen und unter das folgende Joch treten. Noch einmal hält die Prozession durch die Stadt inne, die sich ausnimmt, wie die Fronleichnamsfeier, mit der sonst die Grabtragung des Herrn selber begangen wird. Vor der Kirche von San Damiano ist die Bahre niedergesetzt worden, und die Nonnen mit der hl. Clara an ihrer Spitze drängen hervor, um von dem toten Freunde den letzten Abschied zu nehmen. Der Beschauer jedoch erlebt die Begegnung mit, indem sein Auge gegen die schräggestellte Front zur Rechten geleitet wird, die mehr als die Hälfte des Bildes einnimmt. Wie eine große, mit allen Kennzeichen der Wirklichkeit ausgestattete Variation über das alte hochheilige Thema der Beweinung breitet sich davor aus — als überströmender Erguß der Verehrung und Liebe. Der heiligen Clara bleibt natürlich das Vorzugsrecht der Mater dolorosa gewahrt, und so können die übrigen Klosterfrauen fast nur durch eilige Bewegung, hastigen Eifer, den Augenblick nicht zu versäumen, und zurückhaltende Scheu, angesichts des er-

schütternden Eindrucks, ihren Anteil bezeugen, bis zu der Alten, die mühsam neben der jugendlichen Helferin unter dem Portal aus dem Dunkel hervorkommt, oder der andern frommen Betschwester, die unter der Seitenpforte hinter der Äbtissin, noch mit niedergeschlagenen Augen ihr vorgeschriebenes Gemurmel fortsetzt.

Fast zu aufdringlich steigt die helleuchtende Wand mit ihrer Marmorinkrustation hinter diesem lebenswarmen Ausbruch der Klostergefangenschaft auf. Und doch müssen auch wir dem Anblick der seltsam bereicherten Fassade unsere Aufmerksamkeit widmen, wie vorhin der französischen Gewölbekonstruktion mit Halbtonnen über den Seitenschiffen. Auch hier an der Außenseite stehen wir vor einer dreischiffigen Basilika, deren Nebenportale mit überhöhtem Rundbogen und Flachrelief im Tympanon noch dem romanischen Bau angehören, der sich auch in den Fenstern des Lichtgadens an der sichtbaren Langseite zu erkennen gibt. Aber das Mitteltor hat über dem geraden Sturz mit Cosmatenfries ein Spitzbogenfeld erhalten, in dessen stark profiliertem Rahmen die stehende Figur des Titelheiligen mit zwei knieenden, kerzentragenden Engeln zur Seite, in Hochrelief ausgemeißelt erscheint. Über dieser gotischen Lünette steigt das verkröpfte Horizontalgesims von beiden Seiten her unvermittelt zu einem steilen Giebel auf, an dessen Schrägung, hinter den scharf geschnittenen Krabben, je drei anbetende Engel übereinander emporklimmen, in vollausgerundeter Skulptur, bis in die abstehenden Spitzen ihrer Flügel, um so dem bärtigen Apostel zu huldigen, der im schmalen Tabernakel auf dem abgestumpften Gipfel des Wimpergs dasteht. Und dieses luftige Gehäuse mit seinem Giebelbaldachin schneidet in schroffer Gradlinigkeit durch die gemusterte Fläche der Stirnwand, die von den vorspringenden Eckpfosten und dem wagrechten Kranzgesims eingerahmt, noch zwei Radfenstern, mit ihrem Kreisbande herum an die obere Umfassungsleiste angehängt, Aufnahme gewähren muß. Diese muten uns so als Augenpaar des Kirchenangesichts gar seltsam an, und verschaffen ihrerseits wieder der Horizontallage ihr Recht, bevor das Giebeldreieck aufsetzt. Hier oben wiederholt sich der Kampf der Dimensionen noch einmal, bis die Höhe, beträchtlich herabgemindert, siegen mag: drinnen erscheint das Kreisrund in der Mitte, aus dem ein aufrechter Dreipaß ausgeschnitten ist, während links und rechts auf der Basis zwei Propheten mit aufwärts wehenden Schriftbändern in fast voller Ausrundung der Körper knieen, also in klarer Anerkennung der Schwere auf ihrem Boden verharren. Auf den Eckpfeilern aber, zu den Seiten des Giebels, erheben sich luftige Tabernakel mit hohen Spitzsäulen, und auf der Höhe der krabbenbesetzten Schrägen sitzt der Adler des Evangelisten Johannes mit ausgebreiteten Flügeln. Gleiche Pyramidalspitzen über statuengefüllten Säulentabernakeln bekrönen die Eckpfeiler

der Seitenschiffe, ganz im Geschmack des Giovanni Pisano, den wir schon an der Kirche vor Arezzo erkannt haben; hier aber sind die Abseiten nicht neben dem überhöhten Mittelschiff der Basilika ebenfalls mit Dreieckgiebeln besetzt, wie an den Domfassaden von Siena und Orvieto, droben im Wirkungskreis dieses Meisters, sondern statt des tricuspidalen Aufbaues erscheint der schräge Abschluß der Pultdächer bewahrt, wie unten in Toskana sonst, und nur rautenförmige Öffnungen, die das Mosaikmuster der Flächen zerschneiden, sitzen unstimmig genug unter der Anstiegleiste mit der Krabbenreihe, und über der Mittelachse der romanischen Seitentüren nach einwärts, zu dem vertikalen Durchbruch des Wimpergs durch die Geschoßteilung, herangezogen. Danach müßte man die Marmorinkrustation der alten romanischen Kirchenwand für eine recht verunglückte Zutat eines italienischen Gotikers halten; denn die dilettantische Improvisation eines Malers kann es doch bei solcher Beibehaltung rundbogiger Portal- und Fensterformen nicht sein. Es spricht sich ja, abgesehen von der Besonderheit des basilikalen Aufbaues, im Gegensatz zur dreigiebligen Lösung, auch in der reichen Ausstattung mit Skulpturwerken schon ein Bestreben aus, das die Wirksamkeit des Giovanni Pisano, und nicht nur des Florentiners Arnolfo in Rom, voraussetzt, ja sie bedeutet, auch wenn man dilettantische Unerfahrenheit in den Kauf nimmt, schon als Konterfei eines Entwurfes, der irgendwo vorlag, die Aufstellung eines Ideales, das wir zeitlich sollten bestimmen können, wenn nur die Spezialforschung über den Entwicklungsgang der Gotik nicht durch Bevorzugung der Renaissance oder des Romanismus so empfindlich zurückgeblieben wäre. Die Einmischung antiker Ziermotive, im Sinne der römischen Cosmaten, macht es auch hier schwer, den Verdacht späterer Übermalung oder Ergänzung beschädigter Stellen zurückzuhalten, damit der verwertbare Anhalt nicht in vorschneller Skepsis aus den Händen gleite.[1] Nur aus dieser Erwägung heraus sind wir auf die Einzelheiten so genau eingegangen, als handle es sich um ein Denkmal der Architekturgeschichte selber, wie es mit dem gezeichneten Entwurf zum Campanile in der Domopera von Siena doch auch geschehen muß, — und der Umstand, daß schon hier die Beteiligung einer fremden Hand erkannt wird,[2] rechtfertigt umsomehr den Versuch, die Herkunft zu bestimmen.

Kehren wir danach zu dem Abschied der Clarissen zurück, so sehen wir links neben der Fassade, die San Damiano bedeutet, daß der ganze Ausschnitt der Bildfläche unter dem Himmelsstreifen der großen Krone eines

[1] Eine Wiederholung dieser Kirchenfassade in der Orsinikapelle der Unterkirche beim Segen des hl. Nikolaus bestätigt die Echtheit im Ganzen.

[2] Wulff a. a. O. 232. (Venturi, La Basilica di Assisi, Rom 1908, S. 119, und Storia dell' Arte italiana, vol. V, 1906, p. 275 ff., hält gerade hier an Giotto selber fest.) Vgl. Florentinische Fassaden bei Fritz Rupp, Inkrustationsstil der romanischen Baukunst zu Florenz. Straßburg, Heitz, 1912.

Baumes eingeräumt ist, in die ein kühner Bursch soeben hinaufklettert, um Zweige für den „Einzug" des Heiligen in Assisi herunterzuholen. Damit verrät sich erst recht, wie absichtsvoll das Intermezzo nach Art der Fronleichnamsprozession als Triumph des Ordensstifters zugeschnitten war. Die vornehmsten Bürger und höchsten Würdenträger der Stadt wetteifern um den Vorzug, die Bahre weiter hinaufzutragen, und der bekehrte Hieronymus scheint einer der Eifrigsten, zu Häupten der Leiche gar einem andern den Rang streitig zu machen, während zu Füßen an der Kirche ein Bewaffneter mit entblößtem Schwerte Wache steht, oder, bei ernsterem Ausbruch der Eifersucht, die Nonnen zu schützen bereit ist. Auch diese Züge der damaligen Gesittung gehören zu der Wiedergabe des zeitgenössischen Lebens, die noch Vasari bekanntlich als Vorzug dieses Freskenzyklus hervorhebt.

Das Mittelstück der Trias von Bildern unter dem dritten Gewölbejoch enthielt die Kanonisation des Ordensstifters, also ein Hauptereignis für die Franziskaner. Das Wandgemälde ist heute jedoch, bis auf wenige Bruchstücke, so zerstört, daß keine Beurteilung des Gesamteindrucks mehr möglich ist. Indes die Reste lassen keinen Zweifel, daß die Vertikalachse als Dominante des Ganzen die figurenreiche Versammlung zu einem durchgehenden Aufstieg verband. Den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit von allen Seiten her mußte das Podium im Kirchenraum bilden, um das sich die Gruppen der römischen Hierarchie wie der Zeugen des weltlichen Regiments, und nicht zuletzt die Vertreter der triumphierenden Bettelmönche, wie die gedrängte Fülle der Zuschauer aller Volksklassen, auseinanderlegten und doch zusammenschlossen. Um die bleibende Bedeutung des symbolischen Vorgangs eindringlich hervorzuheben, stand auch hier eine Zentralkomposition, die den entlangschreitenden Betrachter der Historien zur Stellungnahme in weiterem Abstand und verweilender Überschau gegenüber der aufsteigenden Höhenbewegung nötigte. Solche Veranstaltung gebot das hier waltende Gesetz der Verewigungskunst.

Daneben folgt dann, wie eine nachträgliche Motivierung des entscheidenden Schrittes, die Erscheinung des Heiligen am Lager des Papstes Gregor IX., dem er das entblößte Wahrzeichen der Seitenwunde und die Hand zur Betastung des Nägelmals darbietet, — ein Traumgesicht, das durch die gehorsame Ausführung des Anerbietens von dem zugreifenden Schläfer in die Wirklichkeit übersetzt wird, indem er sich mit seiner erhobenen Rechten vollends durch Betasten überzeugt. Hier ist die ganze Wandfläche für die einheitliche Raumdarstellung in Anspruch genommen, die durch keine hineingestellten Architekturglieder mehr unterbrochen wird.

Nur der ausgespannte Betthimmel, der von der Wand rechts ausgeht, faßt die stehende Gestalt des Franz am Fußende so mit dem hingestreckten

Träger der Tiara zusammen, daß sie hier als Mittelpunkt des Ganzen hervortritt, und der erste leergebliebene Abschnitt der oberen Region unter der flachen Decke bleibt links, wie ein Auftakt, vor dem Anstieg dieses Baldachins übrig, der seine Höhe gerade da erreicht, wo die Zuspitzung des vorderen Gehänges die Aufmerksamkeit auf die gerade darunter erfolgende Berührung zwischen beiden Hauptpersonen richten kann. Die Bogenlinien, die der Saum des ausgespannten Teppichs an der Wand beschreibt, vollziehen für unser Auge ebenso ausdrücklich die rhythmische Gliederung des Gemaches, von einem Ende bis zum andern, und wirken so mit dem breiten Horizontalstreifen vor der ruhigen Deckenfläche und den beiden schlichten Eckpfeilern, die hüben und drüben vom Bildrand abgeschnitten werden, in klarem Gegensatz zwischen Ruhe und Bewegung zusammen. Für den Vollzug von links nach rechts ist auch die Anordnung der vier Figuren im Vordergrund vorgesehen. Da sitzt an der Schwelle des geschlossenen Eingangs der bärtige Beichtvater, beim Murmeln der Gebete beschäftigt, vom Lager abgekehrt. Mit dem Rücken gegen ihn gedreht, hockt der Nächste, der alles sehen könnte, was am Lager vor sich geht, wenn er nicht so lebhaft mit dem Genossen gegenüber flüsterte, der sich vom Ende der Truhe, wo er sich hingesetzt, weit herüberbeugt, um zu verstehen und ebenso leise zu antworten. In solcher mühsamen Annäherung trägt er ebenso wie sein Partner dazu bei, die Neugier auch des Betrachters auszulösen, und dies humoristisch aufgefaßte Zwischenspiel wird schon durch den Zug der zusammenschließenden Linienführung zum wirksamen Leiter zugunsten der leibhaftigen Vision, die solche Schwätzer sich ahnungslos entgehen lassen, während der fremde Ankömmling die Genugtung erlebt, in das Geheimnis der Nacht eingeweiht zu werden, aus der schon der goldene Nimbus hervorleuchtet. Nach einem leeren Abstand vor der teppichbedeckten Stufe des Bettes folgt, rechts in der Ecke vorn, der letzte Wächter, der sich angelehnt hat und dem Schlaf verfallen ist, so daß seine Stirn gegen den Arm sinkt und daß der ganze Körper in dieser passiven Haltung nur dazu dient, den Übergang zum Papste selber herzustellen. Gegen das Kissen gedrückt, mit der Wange in der Hand des aufgestützten Armes, liegt das gekrönte Haupt ganz nach vorn gewendet mit geschlossenen Augen da, daß wir schon glauben müssen, auch er schlafe fest, obwohl sich der rechte Arm bewegt und die Hand zu Franz emporhebt, um die dargebotene zu betasten.

Schon hier hat man die gestreckten Proportionen der Figuren bemerkt und die schmale Kopfform hervorgehoben, wie die Vereinzelung der ganzen Gestalten, lauter befremdende Eigenschaften, die jedenfalls in der gesamten Dreizahl von Bildern unter dem letzten Gewölbejoch besonders auffallend wiederkehren, so daß die Beteiligung eines persönlich erkennbaren Gehilfen

allgemein angenommen wird. Da erhebt sich denn die Frage, wie weit diesem Maler etwa auch ein Anteil an der Erfindung der Darstellungen selber beizumessen sei, zu einschneidender Bedeutung, und die Antwort darauf könnte für unsern Nachweis der Kompositionsgesetze kritisch ausfallen, je nachdem die neue Hand auch einen Wandel darin mit sich brächte, oder die Gültigkeit dieser nämlichen Regeln auch hier nur die Beibehaltung der fertigen Vorlagen bezeugte, die dann eben als einheitliche Leistung dem „Meister der Franzlegende" gehörten.

Die drei Wunder, die Franz nach seinem Tode verrichtet, sind besonders geeignet, die Erzählung der poetischen Quelle mit der Bildkunst der Wandmalerei zu vergleichen, und festzustellen, ob auch hier noch das Einverständnis mit dem rhythmischen Vollzug des entlangschreitenden Betrachters waltet, wie es in dem übrigen Zyklus überall maßgebend war.

In der ersten Geschichte handelt es sich um den verzweifelten Fall einer tödlichen Verwundung. Der Arzt hat die Rettung aufgegeben; aber der Heilige im Himmel nimmt sich des gläubigen Anhängers an, der zu ihm betet: seinem persönlichen Eingriff verdankt er das Leben. Auf dem Gemälde stößt das Auge, innerhalb des ersten, von dünnen Säulen eingefaßten Abschnittes, auf die breit dastehende Gestalt eines Mannes, der soeben das Haus verlassen will. Seiner Tracht nach, mit dem aufgeschlagenen Rand der Kappe, kann nur ein Arzt gemeint sein. Zu ihm redet hinter der Gardine, deren Enden um die Pfosten geschlungen sind, eine Frau in hoher Haube. Und eine jugendliche Begleiterin, in hellem Kopfputz, hört den Bescheid des Heilkundigen mit betrübtem Ausdruck, indem sie die Hand gegen die Wange legt. Beide Frauen drehen dem Innern des Gemaches den Rücken, in das ein Vorhang hinten weiterleitet. Erst nach einem Schaltraum stoßen wir auf das Fußende des Bettes. Dort aber stehen zwei Engel, und vor ihnen, über den Verwundeten gebeugt, der hl. Franz, den sie vom Himmel her hierhin begleiten. Der milde Schutzpatron bestreicht die klaffende Wunde mit seinen Fingern und bewirkt, was die Kunst des Arztes nicht vermochte. Gerade diese wichtigen Bestandteile werden in dem letzten Abschnitt der Bildfläche wieder von zwei dünnen Säulen eingefaßt, so daß sie die Aufmerksamkeit des Beschauers geradezu einfangen. Darüber sorgt die überhöhte Mitte der Architektur, in der sich drei Fenster öffnen, mit zwei niedrigen Seitenteilen daneben, für die Zusammenfassung der zweigliedrigen Geschichte zu einer Einheit, die sich auf dem vorgeschriebenen Gang, zwischen der voranstehenden Exposition und dem folgenden Wunder, im Geiste des denkenden Zeugen dieses räumlichen Nebeneinander anspinnen und beide Fäden verschlingend vollziehen muß. Damit aber die

Schürzung des Knotens im Sinne der Fabel nicht verfehlt werde, griff der Erfinder der Komposition hier also zu beiden Hauptprinzipien zugleich: Halbierung und Dreiteilung der Fläche, Koordination unten und Subordination unter eine Mitte oben. Deutlicher kann die Übereinstimmung mit dem bisher Beobachteten im Zyklus nicht ausfallen: es ist die ursprüngliche Vorlage vom Meister selbst, die nur in den Einzelheiten der Ausführung durch die Formensprache des fremden Gehilfen etwas abweichend behandelt wird.

Das umgekehrte Verhältnis zwischen Architektur und Figurenkomposition ist für die folgende Darstellung gewählt worden, wo auf die Fürbitte des hl. Franz eine getreue Verehrerin von ihm auf dem Totenbett noch einmal ins Leben zurückkehren darf, um eine Sünde zu beichten, die sie auch bei ihrem letzten Bekenntnis verschwiegen hatte. Hier ist die Bildfläche durch schlanke Säulen und Pfeiler in zwei Hälften geteilt, um zwei aneinanderstoßende Räume mit verschieden hohen Dächern zu zeigen, über deren erstem niedrigeren der erforderte Platz bleibt, um das Vorspiel im Himmel sehen zu lassen, das für solchen Eingriff in die Naturgesetze die einzig mögliche Erklärung gibt. Dort oben kniet Franz im Gebet vor dem Erlöser, der ihm Gewährung winkt. Hinter ihm öffnet sich auch die Pergola des Hauses, die ins Innere hinabführt. Die Figurenreihe drinnen aber verteilt sich durch die beiden Räume hin, — Vorhalle und Sterbezimmer gehen ineinander — in drei durch weite Lücken getrennte Gruppen. Links kommt der Blick des Beschauers mit dem Zug der Geistlichkeit herein, die man zur Abholung der Toten berufen hat, mit Kreuz und Fackel voran. In der Mitte, dicht hinter der auffallenden Teilung durch die Säule des einen und den Pfeiler des andern Gemaches, sitzt die Verstorbene wieder aufgerichtet auf dem Lager und flüstert dem Beichtvater die eine noch unvergebene Schuld ins Ohr, die seine bedenkliche Miene auslöst. Und diese Stellung der Köpfe mit der gespannten Beziehung des Mienenspiels wird durch die Zusammenfassung der Aufmerksamkeit des Betrachters so nahe gebracht, wie nur möglich. Mit dem hellen Querstrich muß sie hier einsetzen, hier hängen bleiben, wie die Biene am farbigen Kelch der Blüte, um ihren Inhalt auszusaugen. — Am Kopfende, wo die Tote soeben noch regungslos lag, stehen vier Frauen in lebhaftestem Austausch ihrer Verwunderung, und vorn vermittelt eine Jüngere, in schmerzvoller Gebärde zur Beichte hinüberschauend, den Anteil der Angehörigen selbst, die Tochter wohl hinter dem kleinen Bruder, der beide Hände über das Kopfkissen streckt, als sei er der Nächstbetroffene beim Verlust der Mutter, vielleicht gar die Ursache ihrer Gewissensnot. Über dem Totenbett aber schwebt, in halber Höhe der leeren Wandregion, ein Engel, der die Seele zurückgebracht hat und die losge-

sprochene, vor sicherer Verdammnis bewahrte wieder hinauftragen soll zum Richterstuhl, wo ihr Beschützer Franz für sie betet. Ihm gegenüber ist sogar ein Teufelchen zu erkennen, das ihm, solange es irgend geht, die Seele der unbußfertig Verstorbenen streitig macht.

Hier gilt es ein Werk der Tafelmalerei in den Uffizien zu Florenz heranzuziehen, auf das schon Henry Thode hingewiesen hatte und das neuerdings wiederholt mit den letzten Bildern der Franzlegende in Assisi verglichen worden ist. Auf dem Altardossale mit dem Kultbilde der hl. Cäcilia in kolossalem Maßstab sind die Geschichten ihres Lebens zu beiden Seiten in je vier paarweis nebeneinander sitzenden Tafeln angebracht, so daß die Doppelreihe, der Lesegewohnheit gemäß, auf dem ersten Flügel links oben beginnt und auf der zweiten rechts unten endigt. Die schmalen Rechteckfelder, die sich so ergeben, haben die halbe Höhe des Mittelstückes, dessen thronende Hauptfigur durch ihre Sitzplatte die Grenze zwischen beiden Bilderstreifen bestimmt. Nun sind aber die Verhältnisse des Einzelrahmens noch so gestreckte, daß der Maler das oberste Drittel der Fläche genau so aus seiner Komposition abgesondert hat, wie der Meister der Franzlegende dies schon, besonders augenfällig in der Fahrt auf dem feurigen Wagen und der Vision der Stühle im Himmel, aber auch sonst durchgehends getan hat. Schon in dieser einschneidenden Maßregel bezeugt sich also die Zugehörigkeit des Cäcilienmeisters in Florenz zu dem Freskenzyklus in Assisi, und damit, zeitlich betrachtet, die Abhängigkeit von jenem Vorbild oder von der Schulgewohnheit, die sich in solchem Konstruktionsverfahren ausspricht. Denn diese Neutralisierung des obersten Drittels der Bildfläche zu rein dekorativer Verwertung hängt von dem strengen Zusammenschluß der beiden andern Drittel ab, die zu einem einheitlichen Aufbau des Schauplatzes als Bühne, mit Hilfe perspektivischer Linearkonstruktion, wenigstens der Architekturkulissen, verbunden werden. Jene Ausscheidung des überschüssigen Stückes oben ist also nur die Folge der konstitutiven Hauptsache, die zum Verständnis der ganzen Eigenart des Cäcilienmeisters unentbehrlich erscheint, sowie man sie einmal als gemeinsame Methode, die auf die Franzlegende zurückweist, erfaßt hat. Dies ist Suida merkwürdigerweise bei seiner ausführlichen Analyse des Florentiner Altarwerks entgangen,[1] obgleich er ausdrücklich „das konstruktive Gefühl in der Architektur und, dadurch bestimmt, in den ganzen Kompositionen als ein eminent starkes" hervorhebt, ja, aus der Fülle der Erfindungen, der Schönheit der Durchführung auf eine genaue Beschäftigung mit der Architektur zurückschließt, wie dies auch beim Meister der

[1] Jahrbuch der K. preuß. Kunstsammlungen XXVI (1905) S. 89 ff. Vgl. auch den Aufbau aus Rundbogen- und Spitzbogenarkaden als Innenraum der Ausgießung des hl. Geistes an der Eingangswand der Oberkirche von Assisi, das Schlußbild des biblischen Zyklus über der Franzlegende.

Franzlegende durchaus geschehen muß, sowie man den Erfinder der Wandgemälde als künstlerische Persönlichkeit für das Ganze zu verstehen sucht. In einigen Bildern erscheint der dargestellte Innenraum ganz naiver Weise vertikal durchschnitten, in andern mit vorderer Verkleidung versehen (so im 2. und 5.), genau wie in Assisi die gotische Kapelle, in der Franz vor dem Papste predigt und andere Beispiele von beiderlei Art. Lassen wir dahingestellt, wie weit die Bauten, die er malt, der Wirklichkeit nachgeahmt, wie weit puppenstubenartige Modelle vorgelegen haben, die er sorgfältig konterfeit, wie weit sie „reine Phantasien" sind, als welche Suida sie ansieht. Jedenfalls läßt sich als Ergebnis des vorangehenden Aufbaues der Bühne für die Figurenkomposition wieder eine Verschiedenheit beobachten, je nach der Zahl der Personen, die durch die Legende gefordert ward. Wo nur wenige Mitspieler vorkommen, sind sie ganz „in den durch die Architektur geschaffenen Raum einbezogen" (wie in 2, 3, 4). „Sobald die Personenzahl wächst, traut er seinem denn doch sehr seichten Raume nicht mehr, sondern läßt die Figuren z. T. vor demselben agieren, in der deutlichen Absicht, das raumlose Gedränge (dessen selbst Duccio nicht Herr wird) aufzulösen — in deutlich voneinander geschiedene Schichten. So stehen auf 1., dem Hochzeitsmahl, in der vordersten Raumschicht die Seitenfiguren, die aufwartenden Diener in der zweiten, die sitzenden Hauptpersonen in der dritten: erst diese befinden sich innerhalb des überdachten Saales" am Eßtisch ... „Ähnlich ist die Konstruktion auf 5: Cäcilia und Urbanus stehen zu seiten vor den Eckpfosten der Kirche, deren Mittelschiff sich dahinter vertieft; in diesem befinden sich Valerian, der Täufling Tiburtius und einige Zeugen; dahinter steht erst der Altartisch, der die Vertiefung der Apsis deutlich macht," — wie auf der Vision der Stühle die Koncha des offenen Heiligtums. „Bei der Szene vor dem Praetor Almachius (7) deutet nur der bis vorn sich erstreckende Steinfußboden darauf hin, daß ein Gerichtsfaal als Lokalität gedacht ist: vorn in der ersten Schicht steht nur die viel größer gebildete Cäcilia, in der dritten sitzt Almachius unter der baldachinartigen Wölbung der Halle." Bei alledem aber kann eine volle Raumvorstellung schon deshalb nicht zustande kommen, weil überall der Goldgrund der Tafel mit seinem schrägverlaufenden quadratischen Muster hervorblickt: es bleibt also bei einer Reliefanschauung der Vordergrundschicht, die auf dem schimmernden Stoffmuster, wie auf Goldmosaik sozusagen von innen her abgestoßen, den Eindruck des äußerlich aufgesetzten Kulissenwerks nicht überwindet. Nur auf der letzten Tafel findet das Martyrium im Freien statt: zwischen zwei ganz byzantinisch abgestuften Felsblöcken und zwei metallisch gearbeiteten Bäumchen öffnet sich der Zwischenraum, vor dem der Herd mit dem Ölkessel steht, aus dem sich die Heilige betend erhebt, um so den Streich des Henkers zu empfangen.

Von dem Höhenmaß der schmalen Rechtecktafeln aber werden notwendig auch die Figuren bestimmt; je mehr sie, aus der Raumkonstruktion befreit, hervortreten, desto mehr müssen sie dem Maßstab des Rahmens gehorchend sich auslängen. Gestreckte Gestalten von nicht eben festem Gefüge sind es überall. Mit rundem kleinem Kopf auf langem Halse wechseln sie in der Gesichtsbildung unter sich wenig ab, sprechen aber, gleich der großen Hauptfigur in der Mitte selbst, wesentlich durch die dunkeln, lebhaft blickenden Augen. In der Behandlung des Nackten von ziemlich weicher Fülle, fallen sie besonders durch den dicken Rumpf auf. Von den jungen Männern, die in Überzahl bleiben, unterscheiden sich die Frauen fast nur durch die Haartracht, und beiden gegenüber stehen nur bärtige Greise da. Das Gefühl für die Struktur und Statik der Körper, das schon bei den Stehenden mit ihren allzu ausgereckten Proportionen schwach genug ist, scheint bei den Sitzenden und Knieenden bisweilen ganz zu versagen (3 u. 6). Dazu kommt die Neigung, die Körperstellungen und Handbewegungen zugunsten der Deutlichkeit des Ausdrucks zu übertreiben. Hierin bekundet sich aber ohne Zweifel eine starke mimische Begabung, oder eben die nämliche Schulung beim Meister der Franzlegende in Assisi, dessen ganzes Verfahren in der Wandmalerei ja so viel notwendiger auf ausladende Bewegung und großzügige Gebärden angewiesen war. Der Knecht, der das Feuer unter dem siedenden Öl schürt, hat die größte Verwandtschaft mit den seitlichen Eckfiguren ganz vorn in den Exequien des Franz. So kann auch aufgrund des Altardossale der hl. Cecilia in den Uffizien zu Florenz von einer selbständigen Beteiligung ihres Meisters an der Franzlegende in Assisi wohl keine Rede sein, so wichtig die Übereinstimmung in ihrem Schulprinzip ist und ihrem Verhältnis zur Architektur entspricht.

Im Gegenteil, verfolgt man, was nun aus dem Zusammenwirken von Figuren und Architektur zustande kommt, so kann man sich nur überzeugen, daß der Maler des Cäcilienaltares zunächst ganz die nämlichen Prinzipien fortsetzt, die wir in der Franzlegende zum erstenmal beobachten konnten. Die Erzählung wird sogleich im ersten Bilde dem Beschauer wie beim Entlanggehen an den Wandgemälden übermittelt. Einwärts gekehrte Profilgestalten stehen am Rahmen; die vorgebeugte Gestalt des Truchses, der Speise auf den Tisch stellt, leitet über zur Heiligen, die schon durch ihren breiten Goldnimbus das Auge vorher anzieht. Sie wird selbst wieder durch zwei Frauen eingerahmt, die sie schützend gleichsam umgeben und vom Bräutigam trennen, der rechts in der Ecke des Gemaches sitzt, vor dem wieder eine stehende Profilgestalt, nach innen zu gekehrt, die Bewegung abfängt und zurücklenkt. Über dem Wandvorhang hinter der Tafel beginnt die dreigliedrige Teilung zu wirken, indem die breitere Mitte Cäcilia her-

vorhebt, und Valerian in den schmäleren Seitenflügel aufnimmt. Weiter hinauf steigert sich diese Wirkung durch die vorspringenden Konsolen, die ausgewölbte Verbreiterung des Mittelschiffes mit seinem überhöhten Lichtgaden zwischen den ebenso flachgedeckten niedrigeren Abseiten: also triptychonartiges Raumgebilde, das dem Gesetz des sukzessiven Fortschreitens unten widersprechend, die Subordination der ganzen Umgebung unter die Hauptperson feststellt. — Dieselbe basilikale Dachbildung bestimmt auch das zweite Bild durch zwei Rundbogenarkaden der Nebenschiffe und flachgedeckten Lichtgaden mit Dreieckgiebel, neben dessen frontaler Schau, mit Zentralkonstruktion des Mittelschiffs, die beiden Einblicke in die Tonnengewölbe schräg von links und von rechts genommen sind. Diese Divergenz deutet voraus auf den Sinn des Vorganges im Brautgemach: Wo sich die beiden jungen Ehegatten umarmen sollten, scheiden sich die Wege, indem Cäcilia das Noli me tangere spricht und von dem Schutzengel erzählt, der ihre Unschuld gegen jeden Angriff verteidigen werde. Im dritten Bilde, wo Valerian die Jungfrau als eine Braut des Himmels anerkennt, schwebt der Engel herab und setzt ihm einen Rosenkranz auf die Locken. Eingang und Ausgang spielt eine entscheidende Rolle, so daß die Pforte unter turmartigem Aufbau dem Betrachter zuerst vor Augen gestellt wird, und auf der Schwelle zu Cäcilias Kammer geschieht die Krönung des Entsagenden. Ganz ähnliche Motive bietet der reichere Aufbau mit Loggia zwischen zwei Risaliten im Obergeschoß des nächsten Stückes, wo wir in Cäciliens Unterricht im christlichen Glauben, den sie dem Schwager Tiburtius erteilt, den Fortschritt ihrer Tätigkeit erleben sollen, indem die Reihung der Figuren immer auf sie hinführt. Auf dem rechten Flügel geht die Handlung immer von ihr aus: sie erscheint also immer zur Linken, sowohl bei der Taufe des Tiburtius durch Urban, wie bei der Predigt in einer sitzenden Versammlung und vor dem Tribunal des Praetors, wo wir die Peripetie zu suchen haben. Nur beim Martyrium bildet sie selbst die Mitte, aber nach rechts zum Ausgang gewendet. — Die beiden Architekturansichten im ersten senkrechten Streifen dieser Seite sind ganz frontal gegeben. Bei der Predigt gleicht das zurücktretende Kulissenwerk am meisten den konventionellen Beispielen bei der Losfagung des Franz in Assisi, so daß die Schulabhängigkeit von dem Erfinder dieses Zyklus keinem Zweifel mehr unterliegen kann.[1]

Auf dem Schlußstück des ganzen Zyklus der Franzlegende stehen sich links und rechts zwei hochgetürmte Bauwerke gegenüber, die in voller Absicht möglichst symmetrisch in die Luft ragen, während oben, gerade in der Mitte der

[1] In Assisi haben die nächste Verwandtschaft mit dem Cäcilienmeister die Fresken der Orsinikapelle in der Unterkirche, die der Legende des hl. Nikolaus gewidmet sind.

blauen Fläche, die Holzkonsole vorspringt, auf der — wie im ersten Fresko drüben — der Querbalken über dem Laienaltar der Kirche aufruht. Links ist es wirklich ein polygoner Turmbau, der in zwei zurückspringenden Geschossen, mit Kuppeldach, aus einer marmorgetäfelten Palastfassade hervortritt, deren Rundbogengalerie im obersten Geschoß mit Einzelgestalten von Propheten ausgemalt ist. Hier oben entschwebt nach links der Heilige zum Himmel zurück, nachdem er das Wunder vollbracht hat, das unten erzählt wird. In dem Turmverließ rechts, — über dessen Dach eine Triumphsäule mit spiralisch gewundenen Marmorreliefs herum, nach Art derjenigen auf dem Trajansforum in Rom, und vorkragendem Umgang darauf, also einer Wendeltreppe im Innern, gleichwie das Wahrzeichen des Heidentums aufsteigt, — hat ein Gefangener geschmachtet, der als Ketzer verurteilt worden und vom Papst dem Bischof von Tivoli zu sicherem Gewahrsam überantwortet war. Jetzt tritt er aus der offenen Tür hervor, mit den zerbrochenen Fesseln in der Hand, und zeigt sie vor den beiden bewaffneten Wächtern dem Bischof: die Eisenringe habe sein Schutzheiliger Franz gesprengt, um durch solche Befreiung seine Unschuld darzutun. — Der Kirchenfürst ist an der Spitze seines Klerus des Weges gekommen; da stehen die Geistlichen mit dem Erzpriester voran und dem Diakon, der den Krummstab des Oberhirten trägt; der Bischof selbst aber in vollem Ornat, wirft sich auf die Knie und verehrt den Eingriff des Himmlischen in dankbarem Anruf der göttlichen Gnade. Die Gegeneinanderführung der beiden Figurenreihen ist auch hier bis an die vertikale Trennungsachse gebracht, die mitten hindurchgehen und gerade auf die entscheidende Gebärde treffen würde, die den Widerspruch löst. Die vorgebeugte Haltung des Befreiten dagegen verbindet ihn, in der Diagonalrichtung nach links, mit der Erscheinung seines Wohltäters in der Höhe droben. Die Kompositionsprinzipien sind auch bei der Erfindung dieses letzten Bildes die nämlichen gewesen, wie wir sie bis dahin verfolgt haben. Es sind die eigentümlichen Gesetze der Wandmalerei, die nur in solcher Breite der Entfaltung und solcher Weite des Abstandes ihre Kraft zu betätigen und ihren Erfolg zu bewähren vermögen. Im Entlangschreiten vermitteln sich dem Betrachter hier Grund und Folge, dort Wirkung und Ursache. Nur der ausführende Maler hat durch seine Gewöhnung an überschlanke Proportionen die ursprünglich voller beabsichtigte Vortragsweise geschmälert, und beweist eben dadurch, daß er nicht so zielbewußt arbeitet und nicht so für die Zusammenreihung von Architekturen und Menschenfiguren geschult ist, wie der Meister der Franzlegende selber, der schon nach dem gegenüberstehenden ersten Bilde, mit den allzuschmächtigen Säulen des Minervatempels von Assisi, zu wuchtigerer Gestaltung fortgeschritten war. Daß aber auch hier im letzten Abschlußstück

noch ein ausgeführter Entwurf desselben Meisters nicht allein die Komposition des Bildes als solche bestimmt, sondern auch die Einzelheiten bis in die Seitenkulissen hinein festgestellt hatte, das bezeugt die Verwandlung der Trajansſäule oder ihrer römischen Schwester auf dem Kerkerturm des Häretikers, nämlich die sehr beachtenswerte Umbildung in eine gedrehte Cosmatensäule mit tiefen Furchen zwischen den abgeplatteten Wulsten, die hier die Reliefs statt der Mosaikstreifen tragen, d. h. wieder ein Zwang der Sehgewohnheit, der wie beim Tempel mit der Erfindung der Künstlerphantasie zusammenwirkt, aber sich hier noch deutlicher beurkundet, wo die Abbildung frei für sich auftritt und nicht bestimmt durch das rhythmische Kompositionsgesetz, wie wir es dort nachgewiesen haben. Auch in seinem Verhältnis zu Denkmälern der Antike bewährt sich der Angehörige der gotischen Cosmatengeneration aus Rom, d. h. der gleiche Maler, den wir als entscheidenden Vertreter monumentaler Wandmalerei hier in der Oberkirche von S. Francesco so einheitlich charakterisieren können, wie nur irgend einen sonst.

Die Einheitlichkeit des Ganzen

Auf Grund dieser durchgehenden Eigenschaften des ganzen Zyklus darf nur von einem „Meister der Franzlegende“ hier in Assisi die Rede sein. Neben ihm kann allein die Möglichkeit zugelassen werden, daß bei der Ausführung mehrere Hilfskräfte, die selbstverständlich von ihm beschäftigt wurden, oder aber vom Auftraggeber herangezogen, doch immer unter seiner eigenen Leitung und Verantwortlichkeit zu arbeiten hatten. Ob diese, gleichzeitig zusammen oder nacheinander, mitbeschäftigten Hände sich so in die Arbeit geteilt haben, daß immer nur ganze Gemälde als Beitrag des einen oder des andern erkannt werden müßten, oder ob sie sich, der handwerklichen Gewohnheit jener Zeit gemäß und den Bedingungen der Freskotechnik entsprechend, auch im selben Bilde einander abgelöst haben, das wird heute schwerlich noch, weder prinzipiell noch tatsächlich, zu entscheiden sein, so wenig wie es damals offenkundig ins Auge fallen sollte, aber auch nicht absichtlich geheim gehalten ward. Aus modernem Respekt vor der „Originalität“ des Einzelkünstlers nur mit der ersteren Eventualität zu rechnen, erscheint dem Kollektivum einer damaligen Werkstatt gegenüber als einseitiges Vorurteil, das noch bei Quattrocentisten, wie Fra Filippo und Sandro Botticelli, oder Perugino und Pinturicchio viel unfruchtbare Distinktionen und viel allzufeine Hyperkritik verschuldet hat. Jedenfalls aber ist es eine völlig unzulängliche Methode, bei der Zuweisung ganzer Bilder an diesen oder jenen Mitarbeiter, sich einmal nur auf den Zuschnitt der Figuren, ein andermal nur auf den Farbenton und ein drittes Mal ebenso ausſchließlich

auf die dramatische Inszenierung oder die Intensität des Ausdruckslebens zu berufen, ohne sich klar zu bleiben, daß diese Kriterien sehr verschieden tief in das Innere dringen, wenn nicht ganz an der Oberfläche bleiben, also nur sehr verschiedene Grade von Eigentumsrecht begründen können.[1] Wo hier die Grenze zwischen dem lediglich ausführenden Maler und dem mitgestaltenden Teilhaber liegen mag, wäre jedenfalls eine wichtige Vorfrage vor solchen Entscheidungen. Eins aber ist klar und wohl allgemein anerkannt, die Zulassung tiefer eingreifender Mitarbeit setzt erst gegen Ende des Zyklus ein, etwa mit der „Klage der Clarrissen", aber auch hier keineswegs in gleichem Maße und ununterbrochen bis zu den letzten drei Stücken am Schluß. Die vollständige Ablösung des „Meisters der Franzlegende" durch einen Ersatzmann, der statt seiner auch die Erfindung übernommen hätte, erweist sich auch nach unserer Untersuchungsweise als unhaltbare Hypothese, selbst wenn wir die Anwartschaft des Autors der Altartafel mit der hl. Cäcilia und ihrer Legende in Florenz, als letztgekommener und nächstbeteiligter Gehilfe zu gelten, gern anerkennen.[2]

So kann ich denn mit Genugtuung feststellen, daß in diesem Punkt zwischen mir und meinen inzwischen so erfolgreich hervorgetretenen Fachgenossen, Oskar Wulff und Friedrich Rintelen, volle Übereinstimmung zugrunde liegt, mag auch jeder seinen ganz besonderen Weg eingeschlagen haben, also von ganz verschiedenen Voraussetzungen her zu dem nämlichen Gesamtergebnis gelangt sein. „Die Grundrichtung ändert sich in diesem Zyklus nirgends," erklärt Wulff, „vielmehr entwickelt sie sich in fortwährender Steigerung." Und da soll es nicht darauf ankommen, ob wir gerade das nämliche Ziel als das des Meisters im Auge haben, „das viel zu konsequent verfolgt wird, als daß man ihm die Schlußszenen ganz absprechen oder an irgendeiner Stelle eine längere Unterbrechung seiner Tätigkeit annehmen könnte" (a. a. O. S. 231 u. 233). Das hat auch schon Rintelen anerkannt, indem er ausspricht, daß „die Franzlegende in der Hauptsache ein einheitliches Werk ist" (a. a. O. 197), — daß „das künstlerische Verhältnis zu der überlieferten Legende keine Änderung erleidet, und daß auch die zeichnerische Behandlung der Figuren sich in allem Wesentlichen gleich erhält." Das Wichtigste freilich wäre die Tatsache, „daß bis zum allerletzten Bilde die gleichen Kompositionsprinzipien Geltung behalten, die wir bei den früheren finden," — und nur die Frage, welches diese durchgehenden Kompositionsgesetze eigentlich seien, und ob sie von diesen Vorgängern

[1] Dies geschieht bei Adolfo Venturi, La Basilica di Assisi a. a. O. 116 ff. und Storia dell'Arte V, wo neben Giotto selbst zwei Mitarbeiter desselben und dann noch drei andre Maler unterschieden werden.

[2] Vgl Henry Thode, Studien zur ital. Kunst im XIII. Jh., Repertorium f. Kunstwissenschaft Bd. XIII, 1890 und Franz v. Assisi, II. Aufl. 1904. — Roger Fry, Monthly Review 1900. — Wilh. Suida, im Jahrb. d. K. preuß. Kunstsammlungen 1905, a. a. O.

schon richtig erkannt und als Grundlage aller übrigen Möglichkeiten des Verhaltens vorausgesetzt werden, muß zwischen uns offen bleiben. Jedenfalls aber ergeben sich aus dem Anschluß an die gotische Einteilung des Raumes in Gewölbejoche mit je zwei einander gegenüberstehenden, in sich wieder dreigeteilten Wandflächen, noch entscheidende Gründe, die auch die Frage anders als bisher zu beurteilen zwingen, wie weit sich innerhalb des Zyklus eine einheitliche Entwicklung des Meisters beobachten lasse. Das Absehen kann nun nicht mehr auf den Verlauf der Bilderreihe, also von Anfang der Legende bis zu ihrem Schluß, allein gerichtet sein, sondern es drängt sich die Notwendigkeit auf, daß hier eine durchgreifende Organisation des poetischen Stoffes auch in Rücksicht auf die Korresponsion der Parallelwände eines Joches und auf die Mittelstücke ihrer Triptychen-Anlage als entsprechende Tonstellen im gleichmäßigen Fortgang stattgefunden haben muß. Die Frage nach etwaigem Fortschritt wird außerdem die gleichartigen Aufgaben zusammenhalten, deren Beispiele hier und dort in der Reihe verstreut sind, wie die Erzählung sie mit sich bringt, etwa alle Vorgänge unter freiem Himmel für sich nehmen, und unter ihnen wieder die mit landschaftlichem Schauplatz, dagegen alle Szenen, die im Innenraum spielen, wieder als besondere Reihe unter dem Gesichtspunkt des Raumproblems erfassen. Eben so gerade bestätigt sich die Einheitlichkeit einer das Ganze durchdringenden Arbeit. Ob dieser Fortschritt im Sinne des Monumentalen, oder des Dekorativen gehe, was Wulff (S. 242 f.) ausdrücklich verneint, das ist eine andere Frage, bei der es darauf ankäme, erst einmal festzustellen, was wir unter diesen beiden Kunstausdrücken begreifen wollen. Auch hier, glaube ich, ist eine Verständigung erreichbar und für den gemeinsamen Fortschritt unserer Wissenschaft auf jeden Fall so dringend erwünscht, daß wir durch Klärung über die Differenzen und Einvernehmen über das Gemeinsame zur Überlegenheit über alle fremden Forscher gelangen, die noch nicht soweit sind wie wir.

II. Ergebnisse für die Beurteilung

1. Die Kunst des Meisters

Aufgrund der durchgehenden Analyse des Freskenzyklus, die keinen Zweifel über den engen Anschluß an die gotische Architektur des Kirchenraumes, auch in der Komposition der Einzelbilder, wie ihrer Vereinigung zu triptychonartigen Bildergruppen, gelassen haben kann, erwächst nun die Aufgabe, den Meister der Franzlegende als leitende Persönlichkeit hinzustellen, wie er angesichts eines so einheitlich gegliederten Zusammenhangs hervortreten muß. Soweit dies in Italien, oder gar in Rom, im Umkreis der Cosmaten überhaupt geschehen darf, muß er als ausgemachter Gotiker bezeichnet werden. Er hat das Verfahren der Wandmalerei im vollen Einverständnis mit der Raumgestaltung erfaßt, muß also in der Schule einer der bis dahin auf mittelitalienischem Boden tätigen Bauhütten, der burgundischen Zisterzienser oder ihrer Abkömmlinge beim Franziskanerorden, die Kenntnis ihrer Gesetze erworben haben. Wie weit auf dieser Bahn allein schon der Anschluß auch der Bildkunst gewonnen werden konnte, oder wie weit dabei doch die gotische, d. h. nun französische Buchmalerei zu vermitteln hatte, das eben kann nur durch genaue Prüfung der Leistungen in diesem Sinne und vorurteilsfreie Charakteristik ihres künstlerischen Wesens erkannt werden.

a) Architekturen und Raumdarstellung

Nehmen wir die Architekturdarstellungen hinzu, denen er auf seinen Bildern eine so entscheidende Rolle eingeräumt hat, so ist zunächst schon richtig hervorgehoben worden: wie in keiner Kunst einer so frühen Zeit, gibt es auch hier noch keine strenge Folgerichtigkeit, die durch alle Szenen hin an dem gleichen Maße anschaulicher Ausgestaltung der Örtlichkeit festhielte. „Ohne rechte Regel stehen durchgeführte Ansichten von Innenräumen neben halb symbolischen Gebäuden oder Gebäudeteilen, in denen

der Charakter der Situation sich bloß andeutet." Von diesen letzteren Formen wird sogar viel Gebrauch gemacht, „und zwar in einer gewissen Weise, die vom dugentistischen Stil zwar in ihren Grundvoraussetzungen schon sehr verschieden ist, aber doch äußerlich an ihn noch merkwürdig erinnert." (R. 185.) „Der Maler bedient sich eben ungleich häufiger, wo er den unbedeckten Raum wiedergibt, der weit einfacheren Form, nämlich eines niedrigen Bodenstreifens, an den Architekturen u. a. m. dicht herangerückt erscheinen." (W. 241.) — So wäre also eigentlich noch garnicht von „Raum" zu sprechen, sondern eher nur von der Fläche und der Grundlinie, die den Raum „bedeuten", den „Ort" der Handlung, eben in jener überlieferten Weise, sozusagen nur konstituierend angeben, und dann durch eine Seitenkulisse dazu, von der konventionellen Schablone der idealen Kunsttradition zu realistischen Anwandlungen weiterlocken mögen, wenn ein solches Temperament oder die Tendenz der Gotik die ererbten Formeln in die Hand bekommt. Eben dies ist hier der Fall, und deshalb bleibt zunächst die Beobachtung solcher Übergangsgebilde gerade das Wichtigste. Wo nicht von vornherein ein dreidimensionaler Raum postuliert wird, können auch „keine Lücken klaffen, die der blaue Grund füllt" (W. 241), noch darf der Maler getadelt werden, er wisse garnicht, „daß jedes Stück im Bilde dazu dienen muß, die Fläche in Raum umzuwandeln" (R. 194). Das eine ist ein Vorurteil, das andere ein Anachronismus. „Der Ursprung mancher zum Teil recht phantastischen Architekturgebilde, wie der freistehenden Apsiden und Nischen, Baldachine usw. aus griechischen Anregungen soll nicht bestritten werden," urteilt der Kenner der byzantinischen Miniaturen (W. 242). Aber auch sie „hatten damals bereits eine starke Umbildung" in der italienischen Buchillustration erfahren. „Teilbauten oder Geräte werden nicht selten in verschiedenen Ansichten auf einem Bilde vereinigt und höchstens durch den Parallelismus der Linienrichtungen (wie bei Duccio) in Harmonie gebracht", und dieses Auseinandertreten der Achsen ist dem Meister der Franzlegende eben die Hauptsache; darauf kommt es ihm an, d. h. seine Architekturkulissen in körperhafte Wirksamkeit zu setzen, nicht etwa um perspektivische Knalleffekte aufzutischen, sondern um dies Hervor- und Zurücktreten in verschiedener Richtung, wohl gar im Widerspruch zwischen dem untern und dem obern Teil des nämlichen Versatzstückes, zugunsten der Stoßkraft solcher Konglomerate zu verwerten. Das betreibt er um so unbefangener nach Maßgabe der Dynamik an seinen Wänden, als bei ihm „von einem festen Standpunkt noch keine Rede sein kann" (W.) — wohl verstanden, bei solchen Architekturkulissen, in denen er noch den Leitfaden der Kontinuität seiner Kunst weiterspinnt. In der Tiefenachse dürfen wir nicht mit ihm rechten, in der Höhendimension erhalten wir jedoch sofort befriedi-

gende Auskunft. Er türmt diese zusammengeschobenen Gebilde übereinander, in dem „Bestreben, die Architektur in einem der Wirklichkeit möglichst entsprechenden Größenwert wiederzugeben" — antwortet schon Wulff (231); aber das ist doch nur die eine Seite des Warum: die andere, und zwar die frühere, weil sie schon ganz „phantastische" Variationen konventioneller Motive bestimmen würde, — ist der Maßstab der Höhe überhaupt, über den wir hernach noch Auskunft geben müssen. Da er immer mit dem unten entlangwandelnden Beschauer rechnet, so erklärt sich ohne weiteres „die Vorliebe für Untersicht", die Wulff an ihm bemerkt hat, „weshalb er immer darauf abzielt, die vorkragenden Dächer, die Decken der Loggien usw. sichtbar zu machen." „Ebenso erscheinen die oberen Dachflächen in vortrefflicher perspektivischer Verschiebung bis zur völligen Unsichtbarwerdung." Und ebenso steht es mit der zweiten Dimension, wie mit der Entfaltung zur Körperlichkeit vermittels jener Spreizung durch perspektivischen Schein. Daran aber knüpft sich die Frage nach der Stärke der Reliefwirkung, die er erzielen will, und die Antwort liegt wieder in dem „nicht festen Standpunkt", nämlich in dem verschiebbaren des vorüberwandelnden Betrachters, mit dem er rechnet. Und damit unterscheidet sich der Wandmaler, auf jeden Fall wenigstens dieser hier, von der Bildkunst der Miniatoren, soweit diese schon in festem Rahmen ein selbständiges Gemälde, ein isolierbares Kunstwerk der ausgebildeten Malerei, zu geben trachtet, — eine Anwartschaft, die mit dem Erbe der antiken Überlieferung gegeben war, doch einem gotischen Illuminator, d. h. der französischen Buchillustration gewiß lange genug völlig fern gelegen hat. Hier eben scheiden sich auch unsere Wege. Wo immer der Meister der Franzlegende mit der Darstellung gotischer Architektur Ernst macht, und das tut er unter dem Eindruck der zeitgenössischen Baukunst, mit der er selber zusammenhängt, da erkennen wir auch ein entwickelteres Stadium, das über die mittel-italienische Gotik der Oberkirche von S. Francesco zu Assisi hinausgelangt ist, so sichtlich es aus dieser vorangegangenen Stufe hervorwächst. Also auch hier ist Kontinuität der Geschichte, wie des Phantasieschaffens, die wir suchen: Was sich hier zeigt, entspricht durchaus den zeitlichen Bedingungen, die auch die Entstehung des unteren Gemäldezyklus daselbst vorausfetzt. War doch für dessen vollständige Herumführung auch im Eingangsraum der Basilika, vor den vier großen Gewölbejochen des Langhauses, eine bauliche Veränderung vorgenommen worden, als man die Zahl der Bildfelder statt auf vierundzwanzig, die bei Dreiteilung jeder Jochwand, also zwölf auf jeder Seite der Gewölbereihe herauskamen, auf achtundzwanzig bestimmte, gewiß um die Auswahl aus der Legende zugunsten ausführlicher Erzählung zu erweitern. Diese Herrichtung der im äußersten Fall erreichbaren An-

zahl gleichwertiger Teilflächen könnte auf Anordnung der Auftraggeber, d. h. des Franziskanerordens oder seiner Vormünder in Rom, schon geschehen sein, noch ehe der Meister die Ausgestaltung des Heiligenlebens an der Hand der Lebensbeschreibung des hl. Bonaventura übernahm. Die Art jedoch, wie er sich mit den neugewonnenen Wandstücken und der Besonderheit zweier von ihnen am Ende der beiden Längsreihen abgefunden hat, macht es entschieden wahrscheinlicher, daß er schon bei dieser baulichen Vorrichtung für den Zuwachs an verfügbaren Bildplätzen mitgewirkt habe bzw. in vertraulichem Einvernehmen mit der verfolgten Absicht gestanden sei, und das ist wichtig für unser Urteil.

Mit der Kirche S. Francesco teilt aber der Erfinder der Gemälde unter diesen Bedingungen des gotischen Baues noch eine weitere Eigentümlichkeit, die ihn mit dem Lokalcharakter der Dekoration des vorhandenen Raumes verbindet, das ist seine Vertrautheit mit der Kunst der römischen Cosmaten, und zwar ihrer entschieden gotischen Entwicklungsphase, wie sie sich unter dem zweiten Cosmas, dem Erbauer der Cappella Sancta Sanctorum beim Lateran, und seinen Söhnen an einer Reihe von Altartabernakeln und Grabmälern in römischen Basiliken darstellt (aber auch in Viterbo für Hadrian V. [† 1276] und Clemens IV. [† 1268] von Petrus Oderisi zeigt), bis zur Selbständigkeit seines Sohnes Johannes fortschreitet, der sich an solchen Werken in S. M. sopra Minerva und S. M. Maggiore bezeichnet, die schon bis ans Ende des Dugento führen. Die Zugehörigkeit der dekorativen Elemente in dem Franz-Zyklus von Assisi zu diesem Stadium der römischen Cosmatenschule ist allgemein anerkannt und erscheint bei der Ausstattung der Kirche mit Steinmetzarbeit und Mosaikzier aus diesen Werkstätten fast selbstverständlich, als Fortsetzung des nämlichen Geschmacks auch in der Malerei, die eben ihre Wände überzieht.[1] Aber sie gewinnt doch ihre entscheidende Wichtigkeit erst in der Verquickung mit der gotischen Architektur, die teils in den Seitenkulissen aufgestellt wird, teils als Innenraum den Schauplatz der Handlung bildet, also hier und da sogar ein ganzes Wandbild erfüllt, — und beide Fälle hängen ja mit den Kompositionsgesetzen des Meisters, die wir festgestellt haben, so eng zusammen, daß kaum noch an Benutzung fertiger Vorlagen, die solche Bestandteile gotischer Architektur und cosmatischer Dekoration bereits enthalten mochten, gedacht werden kann. Die Beobachtung Wulffs über „die enge Beziehung der cosmatischen Ornamentik zu den aus der gotischen Miniatur hervorgegangenen Formen der architektonischen Raumkonstruktion", d. h. zu den technischen Lösungen perspektivischer Aufgaben, kann deshalb doch zu Recht

[1] Vgl. besonders Ad. Venturi, La Basilica di Assisi, Roma 1908.

bestehen. Schon die Chronologie des Stiles in beiden Kunstgebieten schließt indes allzu weitgehende Vorausfetzungen aus: hier sind es keine beliebigen Wiederholungen, sondern Neuschöpfungen, sei es wirklicher Bauten oder Modelle, die dem Maler vor Augen gestanden, sei es Entwürfe, oder gar Mischgebilde der eigenen Phantasie im Ausgleich mit überlieferten Darstellungsformen, die als solche eben zum gemeinsamen Erbgut gehörten. Solange sich der Zusammenhang mit der gegebenen Räumlichkeit der Oberkirche selbst als maßgebend herausftellt, dürfen wir auch die Wandmalerei als solche zunächst der Buchillustration vorangehen lassen.

Und dies ist schon der Fall bei dem abnormen Verhältnis der Kulissen zu den Figuren im Bilde, das den Gewohnheiten der Buchmalerei und ihren üblichen Maßen widerstreitet. Die Malfläche, die sich bei der Dreiteilung des Wandstreifens, zwischen dem Laufgang des Fensters und einer Sockelregion mit gemaltem Teppichbehang, für solch Einzelbild der Franzlegende ergab, ward, wie wir gesehen haben, durch die aufgemalte Rahmenarchitektur, eine vorgetäuschte Säulenordnung, mit kassettierter Decke unter dem Architrav, und reichlich bemessene Konsolenfriese darüber wie darunter, schon soviel immer möglich beschnitten, besonders in der Höhenausdehnung eingeschränkt. Dennoch blieb sie noch ein so überhöhtes Rechteck, daß ein oberes Drittel gelegentlich für Himmelreich oder Luftregion eingeräumt werden konnte,[1] ohne den Maßstab der Personen auf dem Erdboden deshalb zu schädigen, wie z. B. beim Anblick der Throne im Jenseits oder der Fahrt im feurigen Wagen. Doch schon in diesem letzteren Bilde, und vollends im Innenraum des Konsistoriums daneben, hängt die neutrale Zone mit dem Aufbau des Schauplatzes selber zusammen. Und nun besteht ja die Kompositionsweise vor allen Dingen in der Aufreihung solcher, sagen wir „tektonischer" Kulissenstücke, d. h. in Koordination mehr, als in Subordination so gefüllter oder absichtlich leergelassener Teilflächen. Diese zwei, drei oder mehr senkrechten Streifen bestimmen die Rhythmik des Bildes, als trügen sie etwa Plus- oder Minuszeichen, wären Treffer oder Nieten, — positive oder negative Werte, aber immer Werte im Haushalt dieser Kunst. In zweiter Instanz erst fügen sich die Figuren ein, bei denen wir nicht etwa als selbstverständlich annehmen dürfen, sie seien dem Meister als Körper im Raum dem tektonischen Block seiner Aufbauten gleichwertig. Solche Einheit des Maßstabes gibt es auch in der nordischen Gotik nicht. Eben dadurch aber, daß diese Ebenbürtigkeit nicht von vornherein feststeht, erweist sich die Herkunft des Malers von der Architektur und der

[1] Diese Abtrennung des oberen Drittels von der perspektivischen Konstruktion der beiden untern Drittel, und dessen sozusagen neutrale, fast rein dekorative Behandlung hat schon das Schlußbild des biblischen Zyklus die Ausgießung des hl. Geistes, mit ihrem Gemisch aus Rund- und Spitzbogenreihen.

Raumteilung dekorativer Kunst in deren Dienst, innerhalb deren die Selbständigkeit der Einzelfläche als Reich für sich wieder einen bestimmten Schritt in der geschichtlichen Entwicklung bedeutet. Die gestreckte Proportion der Wandfelder nötigte zunächst zur Steigerung der Höhe seiner die Vordergrundschicht erfüllenden Baulichkeiten. War dies Verhältnis schon ein Erbteil byzantinischer Bildkunst, so zeigt doch ein Blick auf Cimabues Historien in Chor und Querhaus der Oberkirche, wie bereits auf ihn der Zwang der übermäßigen Vertikaldimension weitergewirkt hat, der doch von allen Zeitgenossen der ältern Generation, die hier in der oberen Hälfte des Langhauses die Ausmalung weiterführte, sicher der am strengsten byzantinischgeschulte Meister war. Seine Darstellungen der Petruslegende im Kreuzflügel, in der die Besonderheit der Wunder selbst die Auseinandersetzung mit dem Erdboden fordert, greifen bereits nach demselben Auskunftsmittel, um die Höhe der Wandfläche zu füllen. Hier sind es nicht allein römische Monumente, wie die beiden Pyramiden bei der Kreuzigung, die durch die Ortsangabe der Legende „inter duas metas" vorgeschrieben waren, sondern auch der Tempel zu Jerusalem bei der Heilung des Lahmen, ja das Holzgerüst für den Flug des Simon Magus, die so beträchtlich über die Größe der Figuren in die Höhe getrieben werden. Und gerade dadurch unterscheiden sich diese Gemälde Cimabues von den Mosaikbildern des ehemaligen Vorhofes von S. Peter im Vatikan, die uns in flüchtigen Nachzeichnungen wenigstens zum Vergleich vorliegen.[1] In dem relativ kleinen Format jener liegt das Verhältnis gerade umgekehrt: die Architektur bestimmt sich nach der Größe der Personen, und zwar nach antiker Regel als gleichwertige Körper, selbst auf die Gefahr hin wie ein Spielzeug zu erscheinen, wie uns ein Roß neben seinem Reiter auf römischen Reliefs wohl als Gängelpferd vorkommt. Bei Cimabue stehen auch diese Bauwerke nicht nur zu den Seiten, sondern auch vereinzelt, oder gar zu dritt mit dem Hauptstück frontal in der Mitte (wie der jüdische Tempel als Zentralbau mit Kuppel); aber seine apokalyptischen Szenen im andern Querflügel brauchen nicht mehr alle auf demselben Boden zu stehen und können somit ihrem Inhalt gemäß, zur freien Flächendisposition übergehen. Der Marienzyklus im Chor eröffnet schon den Übergang dazu, von dem Aufbau des Thrones im Himmel bis zum Aufstieg durch die Luftregion. Hier gab es also eine Anknüpfung in der Wandmalerei selbst für den Meister der Franzlegende, die ihm an Ort und Stelle doch immer vor Augen stand. Und er setzt die Gestrecktheit der Proportionen fort, weil er Historien auf dem irdischen Grund und Boden zu erzählen hat, wie jener in der Apostelgeschichte, oder richtiger: er nimmt

[1] Abgebildet bei Venturi, Storia dell'Arte V. Fig. 160—167.

sie unter dem nämlichen Zwang der örtlichen Bedingungen wieder auf, und schließt sich nun der Gotik selber unter den Rippengewölben des Langhauses im Sinne des Vertikalismus an. Deshalb türmen sich die Versatzstücke seiner schmalen Bühne zuweilen etwas abenteuerlich auf, schieben sich herkömmliche Motive aus gemalten Vorlagen überhaupt, wenn sie auch garnicht zur Franzlegende gehörten, und frischweg aufgegriffene Motive aus der Gotik Mittelitaliens oder römischer Cosmatenkunst an und übereinander, doch immer in bestimmter und zielbewußter Abwägung des rhythmischen Gefüges, im Dienst der ganzen Bildkomposition, kaum irgendwo leichtfertig aus dem Stegreif hergepinselt, wie es beim Freskomalen der Augenblick eingeben mochte.

Da steht, neben dem — in unsern Augen — völlig „verfehlten", aber doch gewiß ebenso berechnet veränderten Tempel der Minerva, den wir also als freie Transposition in ein anderes Ideal anerkennen müßten, auf dem Platz von Assisi ein durchaus glaubwürdiges gotisches Stadthaus, mit wohlverstandenen Spitzbogenfenstern in zwei Geschossen, in dessen Turm wir, der Anpassung an den Nachbar zuliebe, dem Maler auch gewisse Freiheit wie Vereinfachung zugestehen, während wir das Ganze doch als wirkliches Bauwerk seiner Zeit begrüßen. In dem Traumbild des jungen Franz soll jedenfalls ein Palastideal gezeigt werden; es erhält aber ein ebenso glaubhaftes Obergeschoß mit dicht aneinander gereihten gotischen Arkaden, deren feingegliedertes Maßwerk wir nicht einmal im Umkreis der Zisterzienserschule, bis nach Celano hinauf oder nach Fondi hinunter, suchen möchten, sondern eher von der Anjou-Gotik in Neapel oder, in seiner Verbindung mit Marmorinkrustation, wenn nicht von Sizilien her, doch wenigstens von der sarazenisch beeinflußten Südküste des Festlandes, zwischen Amalfi und Salerno etwa, erwarten würden. Da verquickt sich romanische Flächenbehandlung mit Rundbogenfriesen auch noch am polygonen Chorschluß, und wieder gotische Fenster unter dem Zeltdach dieses Chorhauptes, an der Kirche vor den Toren von Arezzo. Die Fassade einer dreischiffigen Basilika, die uns als San Damiano vor Assisi bei der Klage der Clarissinnen gegeben wird, gehört schon einem Gemälde an, in dem wir die Beihilfe fremder Hand erkennen; aber die eigentümliche Vereinigung bereits entwickelter Gotik mit einem romanischen Grundstock, der „basilikale" Typus des Schlusses mit Giebelschrägen über den Seitenschiffen, statt des „tricuspidalen", und die ausgesprochene Vorliebe für plastischen Figurenschmuck, wie schon an jener Choransicht von Arezzo, muß uns, vollends bei sichtlich cosmatischer Flächendekoration, wohl bestimmen, sie dem Meister der Franzlegende selber beizumessen, so wesentlich toskanisch sie uns auch anmutet. Alle diese Beispiele gehören aber noch der Sphäre freien Schaffens

an, in der sich mit überlieferten Schablonen der alten idealen Kunst die starke Durchtränkung mit realistischer Aufnahme wirklicher Bauwerke darstellt, die für diesen Meister so charakteristisch ist. Nach der Vorbildung, die er in jener Schule empfangen haben muß, könnten wir uns über die Weiterverwertung älteren Erbteils gewiß nicht wundern; desto mehr Beachtung aber verdient der unverkennbare Zusammenhang seiner architektonischen Anschauung mit der zeitgenössischen Gotik Italiens, ja mit dem chronologisch bestimmbaren Gang ihres Fortschritts gerade in diesem Gesamtgebiet, dessen Grenzen wir möglichst weit umschrieben haben. Neben den Außenansichten, die wir teils als zeitgenössische Bauwerke, teils nur als erdichtete, d. h. aus konventionell wiederholtem Erbgut und aus selbsterschauten Motiven gleichzeitiger Architektur zusammengesetzte Kulissen anerkennen, tritt nun der unentbehrliche Bestandteil der Szenerie dieser Kunstphase, in der ihr Charakter als Übergangsstil besonders deutlich hervortritt, das sind die Raumgebilde, die zugleich ihr Inneres und ihr Äußeres zeigen müssen, weil die Legende mit dichterischer Freiheit in die verschlossenen Gemächer, ja die Schlafkammer des Franz, oder gar der Päpste hineinschaut, während sie doch andererseits ihr Geheimnis bewahren und als Baukörper an Straße oder Platz dastehen sollen, wie der gewöhnliche Mitmensch sie sieht, indem er wohl ahnungslos daran vorüberschreitet. Das sind von vornherein Märchengehäuse, die nicht gefragt sein wollen, ob sie wirklich seien oder nicht, oder höchstens, wenn man sie zerpflückt, Auskunft geben können, wie weit auch sie Elemente realistischer Anschauung darbieten oder durch Eindrücke des Zeitstils abgewandelt worden. Auch sie sind vorbereitet durch die vorangegangene Idealkunst, werden also in dieser Doppelfunktion unbefangen fortgeführt und kommen nur als Vermittler zwischen Dichtung und Wahrheit in Betracht. Als solches aber sind sie gerade von höchster Wichtigkeit für unsere Erkenntnis des Meisters. Sie bestehen ganz konventionell aus überschlanken Säulen oder Pfosten an den Ecken, gleichen aber zweifellos mehr den hohen dünnen Diensten gotischen Stiles, als den gedrungenen untersetzten Stämmen romanischer Kunst oder antikisierender Cosmatenbauten, mit denen sie doch meist das gerade Gebälk und die flache Decke teilen. Sie erhalten ihre Besonderheit nur durch die Innenausstattung oder durch die Dachbekrönung, die bereits realistische und zeitgenössische Zutaten sind, vor allem aber durch die Ansicht, von der aus sie genommen sind und ihre Stelle behaupten sollen. Da liegt das Gemeinsame mit den Richtungskontrasten der Seitenkulissen von Außenbauten, und ihr Zuschnitt wird durch die Rolle im Ganzen bestimmt.

Ein weiteres Stadium zu eigener Entwicklung und zugleich ein lehrreiches Beispiel für die Bedingungen, unter der diese Kunst arbeiten muß,

gewährt das verfallene Kirchlein, in dem der jugendliche Franz betet und vom Kruzifix seine Berufung empfängt. Die Ansicht muß von außen genommen werden; denn wir sollen den Gesamtzustand des Bauwerks übersehen. Diese Außenansicht muß in der Längsachse genommen werden; denn sie soll sich dem Gang des Beschauers im Nacheinander darbieten, vom Eingang her bis zum Altarhaus hin. Die Hauptsache der Erzählung aber geschieht im Innern: zwischen dem Beter hier und dem Kruzifix dort soll sich der Zusammenhang anspinnen. Deshalb muß auch hier Innenansicht und Außenansicht zugleich gegeben werden, aber so verteilt und abwechselnd, daß der Bau sozusagen das Vehikel dieses geistigen Erlebnisses bleibt, das Medium, in dem allein der Sinn hervorgehen kann. „Komm Du meinen verfallenen Heiligtümern zuhilfe!" Zwischen Franz in der Mitte und dem Gekreuzigten in der Apsis geht es wie Wirkung und Ursache, wie Grund und Folge hin und her, wenn wir mit unseren Blicken einmal den Eingang genommen haben und die vorgezeichnete Bahn verfolgen, an deren Abschluß die vollzogene Bewegung zurückflutet und zur Person des Helden der Geschichte wiederkehrt, um mit ihm verwandelt davonzugehen. Eine Architekturdarstellung, die solchen Ansprüchen als poetische Funktion zu genügen hat, indem sie die sprachliche Vermittlung ins Sichtbare zu übertragen sucht, kann nicht zu gleicher Zeit noch rein künstlerischer Raumexistenz zu harmonisch geklärter Schau des Bildes sich widmen.

Dann aber gibt es endlich einzelne Innenräume, die als Schauplatz der Handlung die ganze Bildfläche, — natürlich auch hier nur eine Vordergrundschicht, also mit einem Ausschnitt aus dem Ganzen, erfüllen. Und ein Beispiel ist als bestimmte Lokalität, in ihrem Aussehen von damals, nicht abzuweisen: der Einblick in den Mönchschor des Kirchleins der Portiuncula, — also ein ausgemachtes Konterfei des wirklichen Raumes zwischen Lettnerwand und Altartabernakel, mit dem Seitenblick auf die Kanzel. Nach dieser Tatsache wollen andere, noch fragliche Beispiele beurteilt sein. Wenn die Bestätigung der Ordensregel oder die Obedienzleistung des Franz und seiner ersten Brüderzahl hier in S. Francesco gegeben wird, da kommt es auf die Örtlichkeit in Rom so wesentlich an, daß wir bei einem solchen Maler und seinem Publikum nicht ohne weiteres annehmen dürfen, sie hätten sich mit einem überlieferten Schema, einem beliebigen Innenraum begnügt, sondern daß wir den Willen voraussetzen müssen, den bekannten Saal des Konsistoriums oder einen noch vorhandenen Audienzsaal wiederzugeben und wiederzuerkennen. Mag die perspektivische Bewältigung des Deckenproblems für den Kenner auch durchsichtig, ja fehlerhaft bleiben, und technisch aus andern Anläufen zur Flachdecke überzeugend genug erklärbar sein: die schwerfällige Konstruktion auf weit ausladenden Wandkon-

solen (bzw. Balkenköpfen), die durch breite Rundbogen miteinander verbunden sind, ist kein Hindernis, ein wirkliches Original anzunehmen, das hier im Auszug sich vor dem Betrachter auftut. Die bedrückende Massigkeit kann bei einem Cosmatenbau vor dem Eindringen der Gotik, in Rom oder Viterbo, durchaus erwartet werden, eben damals gerade in der Verlegenheit der romanischen Maurer, die noch im lombardischen Backsteinwesen zu denken gewöhnt waren und doch die Wucht spätantiker Verhältnisse als erstrebenswert vor Augen hatten. Einen Überrest so plumper Vermittlung zwischen kahlen Mauern und breiter Decke gewahren wir sogar noch in mehr als einem Saal oder Gemach des berühmten Schlosses von Urbino, in dem die Hochrenaissance geboren ward, und empfinden die kalte Großartigkeit des Zuschnittes unter dem Druck von oben, besonders wenn den Wänden die Teppichbekleidung fehlt, die einst dazu gehörte, nehmen sie aber, leise erschauernd, als Kennzeichen des monumentalen italienischen Raumgefühls hin. Hier im Bilde des Meisters der Franzlegende wird jedoch die Ausstattung durch kostbare Stoffgehänge mitgegeben und damit die Wirklichkeit für das Auge der Zeitgenossen beträchtlich erhöht. Je weniger man ihm eigene künstlerische Phantasie und intime Feinfühligkeit von sich aus zutraut, desto stärker fällt dieses prächtige Interieur als Konterfei aus Rom in die Wagschale, und desto notwendiger müssen wir auch das Konsolenmotiv mit Rundbogennischen als authentisch in den Kauf nehmen, das wir als Bekrönung am Außenbau doch ganz geläufig verbreitet finden. Bestätigen das nicht anderseits alle gewöhnlichen Gemächer und Behausungen, die sich nicht aufdrängen sollen, mit neuen Einfällen der Individualisierung? Aber, wie anders fortgeschritten erscheint dann die schlanke gotische Säulenhalle gegenüber, unter luftigen himmelblau gemalten Rippengewölben, mit großen geschlossenen Wandflächen, von schmalen Spitzbogenfenstern nur in der Mitte durchbrochen! Diese in festlichem Prunk schimmernde Palastkapelle, in der Franz vor dem Papste predigen darf, ist ein wohlberechnetes Schaustück, das nicht wenig dazu beiträgt, den Triumph dieser Tatsache zu erhöhen, und deshalb eben an dieser Stelle erst ausgespielt wird. Es ist der höchste Aufschwung des gotischen Baustils, den ein solcher Künstler zu bieten hatte, sei es ein empfangener Eindruck des Malers, oder ein erfundener Entwurf des Architekten; jedenfalls gehört der Einblick, so wenig perspektivische Schwierigkeiten seine Herstellung auf der Fläche geboten haben mag, in die Geschichte der italienischen Gotik als Stil und steht hier zeitlich als willkommenes Meisterstück da. Im Kapitelsaal daneben, den wir nach Arles verlegen sollen, hängen dessen Einzelformen durchaus mit der Zisterziensergotik von Casamari bis San Galgano zusammen; aber, auch wenn sie deutlich über die erhaltenen Beispiele

dieser Entwicklungsſtufe hinausgehen, sie tun dies doch wieder genau auf dem Wege dieses Baustiles in Italien selber. Über die Spitzbogenarkaden, gegen den Kreuzgang zu, legt sich indessen überraschend genug eine flache Decke, als wäre es eine Holzkonstruktion nach englisch-normännischem Geschmack, und in der technischen Herkunft aus verlängerten Konsolen, deren Halbbögen nun, vorn abgeschnitten, an die vordere Stirnfläche des Gemäldes heranreichen, erkennen wir die freie Abwandlung des Malers aus idealistischer Schule. Sein Verzicht auf die Kreuzgewölbe, die das Urbild haben mußte, ist aber eine Herabminderung neben der Papstkapelle, und als solche hat sie einen guten Sinn: um die Zusammenkunft der Mönche bescheidener unterzuordnen und zugleich einen Wechsel im Abschluß zu bieten, vor allem jedoch, um der Kreuzgestalt des erscheinenden Franz mit den, seinen Armen parallel laufenden, Wagrechten oben wie unten den Halt zu schaffen, dessen sie bedarf, wenn sie sich, so in der Luft stehend, doch fest in ihrer Gestaltungsſchicht behaupten soll. Gibt hier die Gegenwart des Ordensſtifters als Mittelpunkt, im Gegensatz zu dem demütigen Prediger vor dem Papst, an solcher Dominantenstelle die Steigerung, so ist es im letzten Bilde dieser Reihe die Erscheinung des Gekreuzigten selbst, und solches Wunder geschieht draußen unter freiem Himmel. In der Einöde nur kommt es zu dem Austausch mit dem liebenden Verehrer: bei der Zweiteilung der Fläche liegt die Verbindung in der Diagonale, und die Hereinwirkung erfolgt von rechts oben, also in absichtsvoller Parallele mit dem Präludium dieser „Stigmatisation", in Arles. Es versteht sich von selbst, daß in solchem Zusammenhang die Gebirgslandschaft, die hier als La Vernia gegeben wird, nur ein „programmatischer Aufbau" (R. 184) nach Art der Idealkunst sein kann. Aber auch in dem „Quellwunder" erweist sich die terrassenförmige Schiebung des Felsgrundes als „überlegene Zusammenordnung der Bildbestandteile", über die nur ein Meister verfügt, der seine Komposition so sehr im Einklang mit ihrer Stelle im Innenraum der Kirche zu gestalten gelernt hat, wie es andern Zeitgenossen, vielleicht hervorragenden Malern seiner Tage, nicht in den Sinn kam, weil sie nicht als Gotiker im Verkehr mit der Architektur selbst geschult waren. Daß solche Beispiele in Assisi sofort auf die folgende Künstlergeneration, so Maler wie Bildner, weiterwirken mußten, sobald sie nur erst Augen hatten zu sehen, das ist ebenso notwendig vorauszusetzen, und wird uns außerdem schon bei Andrea Pisano und Taddeo Gaddi bestätigt. Ihre Reliefanschauung umfaßt schon die Figuren mit den Felskulissen und Bäumen des landschaftlichen Grundes zugleich.

b) Figuren und Ausdruck

Damit sind wir auch bei dem Meister der Franzlegende zu der Frage gelangt, wie seine Figuren sich mit den tektonischen Körpern im Bilde verbinden oder auseinander setzen. Erst aus dieser Gemeinschaft beider Bestandteile erwächst ja die Einheit der Komposition. Denn die Aufstellung der Kulissen des Schauplatzes, zu zweit oder zu dritt nebeneinander gereiht, nach Bedarf mit Schalträumen dazwischen, die nun einmal für den Rhythmus des Verlaufes von links nach rechts dieselbe Unentbehrlichkeit besitzen, wie die geschlossenen Bauklötze oder die aufgelockerten Gefüge, die offene Loggia oder die Bogennische des Tribunals, ja die Säulen oder Pfeiler unten, die schweren Halbtonnen oder die Joche der Rippengewölbe droben, — diese ganze konstitutive Seite der Bühnenfiguration bleibt doch zunächst ein Verfahren äußerlich erscheinender Gliederung, wie die Abgrenzung der Wandfläche selbst und das Ausmaß ihrer Vordergrundschicht. Auf dem Tempelplatz von Assisi vollzieht sich das Auseinanderhalten des daherkommenden jungen Franz und des bereits anwesenden, eifrig beschäftigten Mannes aus dem Volke durch den hingebreiteten Mantel, und in diesem „Pathos der Distanz" liegt die Huldigung, als augenfälliges, nacherlebbares Geschehen. Deshalb steht da die Säulenreihe mit ihren Intervallen, in der Mitte der garnicht breiten Straße; deshalb entsprechen den beiden Seitenbauten links und rechts die beiden gegeneinander gekehrten Paare der Zeugenschaft. — Im Zusammenstoß des Bischofs mit dem befreiten Ketzer und im Niederknieen des Kirchenfürsten angesichts dieser Tatsache empfängt der Beschauer die Beziehung der Personen zueinander und die Erkenntnis des geschehenen Wunders. Als ungelöster Widerspruch bleiben in der Losfagung von Vater und Sohn die beiden Parteien nicht nur, sondern die beiden Hälften des Bildes gegeneinander stehen: der Zwischenspalt könnte durch die Berufung an eine höhere Instanz und deren Entscheidung wohl überbrückt werden, wäre damit selbst aber keineswegs aufgehoben. So sind auch die Figuren auf beiden Seiten in der Form, wie sie auftreten, der Ausdruck ihres Wesens: die Geistlichen in gewohnter Ordnung als Gefolge ihres Oberhaupts; die Bürger mit Bernardone an der Spitze, wie ein Keil vorgedrungen, aber zurückgehalten, — dahinter nur der Auflauf der Neugierigen, Reihen, die der Zufall zusammenschiebt, und die beiden Kinder davor, zur Seite Bernardones, bereit mit ihm vorzugehen und doch, gerade so, eine unwillkürliche Parodie seines Zornes. — Diesem Musterbeispiel der Paarigkeit in dauernder Antithese steht die Kanonisation desselben Franz gerade gegenüber, und zwar mit der Ewigkeitsbedeutung ihrer verkörperten Mittelachse. — Der Empfang der Ordensregel geschieht unter den

lastenden Wandarkaden wie ein Gang unter das Joch. — Die Predigt vor dem Papst wirkt dagegen, unter der leichten Spitzbogenhalle, erhebend wie ein sieghafter Erfolg des bescheidenen Mönches. — In drei Zonen übereinander vermittelt sich die Erklärung der bereiteten Sitze am Himmel, in deren Mitte der Franz bestimmte Thron gerade über dem Beter drunten selber erscheint. In drei Zonen gliedert sich ebenso die Leichenfeier gegenüber, wo der tote Körper am Boden liegt, aus ihm aber die Vertikale zur Luftregion emporsteigt und, von Engeln getragen, die befreite Seele daherschwebt. — Die engste Verbindung zwischen Kulissen und Figuren stellt sich natürlich da ein, wo der Gang des Geschehens selber in seinem Fortschritt von einem Ende des Bildes zum andern vorgeführt werden kann, wie es schon in der Mantelspende, dem Traum Innocenz' III., der Fahrt im feurigen Wagen, der Ekstase sich anbahnt. So besonders der Tod des Edlen von Celano mit der überleitenden Gestalt des Vermittlers zwischen den beiden ungleichwertigen Hälften, zwischen denen das Verhältnis eigentlich umgekehrt worden ist, indem die Wirkung vor der Ursache gegeben wird. So der Verzicht des Arztes auf die Ausübung seiner Kunst und die Heilung des Verwundeten durch die Herabkunft des hl. Franz unter dem nämlichen Dache. So die dreigliedrige Erzählung von der Beichte nach dem Tode, mit der Hauptsache zwischen zwei spannenden Schalträumen in der Mitte und den beiden Gegenchören der Geistlichkeit und der Angehörigen, die durch sie „in suspenso" auseinander gehalten werden. — Das unlösbare Ineinandergreifen beider Faktoren wurde gerade beim Gottesurteil vor dem Sultan hervorgehoben, wo das ganze Verständnis des gewagten Anerbietens an den Vollzug des Entlangsehens auf dem vorgeschriebenen Wege hängt, der sich im Widerspruch zu der im Bilde dargestellten Richtung des Befehles, also unter dem fühlbaren Druck einer Gegenbewegung, durchsetzen muß. Wenn eben hier die Personen gegen die vorher aufgebauten Bestandteile des Schauplatzes nicht völlig aufzukommen vermögen, wenn wohl gar in der gequetschten Gruppe der Priester links, vielleicht auch in der Verbindung des Franz mit seinem Begleiter, noch auf eine ältere Vorlage zurückgegriffen wird, die hier nur umgestellt worden scheint, so bezeugt dieser Fall gerade, wie sehr der Meister hier in S. Francesco sich gleichsam erst auswächst vor unsern Augen und von der Aneinanderreihung tektonischer Einzelglieder zur Verkettung des epischen Geschehens, oder zur Korresponsion in dramatischer Handlung, d. h. von innen her, an der Hand der poetischen Quelle fortschreitet.

Denn tektonische Einzelglieder sind seine Gestalten zunächst ebenso, wie seine Versatzstücke der Architektur. „Alle Gestalten müssen sich dem Zwange rein dekorativer Absicht fügen," schreibt Rintelen (S. 200), „seine

Figuren leben in einer abstrakten neutralen Rundheit", ihm ist es darum zu tun, „jeder eine fast materielle Deutlichkeit zu geben". Und so hat er auch „ganz äußerlich die eine Figur hinter die andere gestellt, als handle es sich um unwandelbar starre Größen." Mit dieser Auffassung der menschlichen Gestalt als Einzelkörper für sich, — die als ein Erbteil mittelalterlicher Vorstellungs- und Denkweise überhaupt beachtet und auch in ihrer Berechtigung durchaus objektiv hingenommen werden muß, wie wir sie vorfinden, — verbindet sich, „dank seinem sicheren Blick für die greifbare körperliche Form", den Wulff ausdrücklich hervorhebt, die Fähigkeit, seine Figuren klar hinzustellen und sich behaupten zu lassen an dem angewiesenen Ort. Vereinzelt, treten sie doch vollwertig auf, wo er sie stehen heißt, wie Sylvester vor den Toren von Arezzo, oder Franz selber schon im ersten Bilde und im zweiten erst recht; wie der weckende Klosterbruder unter dem feurigen Wagen, oder der einzige Begleiter als Eckpfosten in der Vogelpredigt. Als Zeugen der Wunder werden sie aufgereiht, setzen sich durch Drehungen gegeneinander ab, und stehen als Körperwerte ihren Mann, wie die Kugeln auf einer Schnur sich in lockerer Folge trennen oder enger zusammenschieben, wie die Glieder einer Kette sich ausweiten oder übereinander greifen und wohl gar scharfkantig verquer spreizen. So die vier Mönche, die der ekstatischen Erhebung beiwohnen, in Reih und Glied von links nach rechts, daß man sie zählen kann und soll, — zweimal zwei, — vor den beiden Tortürmen eines Kastells, mit dem sie weiter nichts gemein haben, weil es nur die zufällige Stätte des Ereignisses bezeichnet. So die zwei Parteien der Wachenden draußen und der Schläfer im Dormitorium drinnen, das als offener Abschnitt, ihrer Sichtbarkeit zuliebe, schematisch bleiben muß. Es ist also mit den Figuren wie mit den Architekturstücken auch in dieser Beziehung: nur einige sind stärker individualisiert, andere müssen in ihrem Durchschnittswesen beharren, um ihre Funktion zu erfüllen.

Daneben aber wird anerkannt, „daß in dem ganzen Franz-Zyklus sich nicht eine von den Unbeholfenheiten und perspektivischen Verzeichnungen an der einzelnen Figur nachweisen läßt", wie sie selbst berühmteren Malern jener Zeit „noch auf Schritt und Tritt begegnen" (R. 193). „Selbst sehr komplizierte Haltungen sind plastisch in sich ausgeglichen" (194). „Und der Künstler hat dem Komplizierten bei weitem den Vorzug gegeben vor dem Einfachen" (206). Seine Zeichnung, „die immer den äußerlichen Effekt einer Situation so sicher festhält, arbeitet nur aufs Ungefähr hin; aber dies weiß sie mit solcher Ausdrücklichkeit zu geben, daß sie durch den Schein der Lebenswahrheit im eigentlichen Sinne verblüfft. Ihre Sicherheit hat nicht mit Schwierigkeiten zu kämpfen, denen sie bisweilen erläge, sondern ihre Fehler entspringen eher aus einem Mangel an Gefühl für den körper-

lichen Organismus." Es muß also schon ein Beobachter von außerordentlichem Scharfblick und offener Umsicht gewesen sein. Erinnern wir uns dazu der bekannten Tatsache, daß seine Gestalten im zweiten Bilde auf einmal beträchtlich größer geworden sind und in der Folge sich noch steigern, bis zum Traum Innocenz' III., wo Franz als Stütze der Lateransbasilika erscheint, und wie wir versucht haben diesen Vorgang, den auch Wulff ebenso feststellt, mit dem Hinweis auf die Skulpturen des Niccolò und Giovanni Pisano am Stadtbrunnen von Perugia zu erklären, so entsteht wohl erst recht die Frage, weshalb er im Plastischen nicht auf der einmal erlangten Höhe geblieben sei, weshalb er der statuarischen Ausbildung der Einzelfigur oder der reliefmäßigen Durchbildung der Gruppe nicht ferner die Sorgfalt gewidmet hat, die wir nach solcher Anregung erwarten möchten. Haben solche unleugbar starken Eindrücke nicht einmal Zeit gehabt, sich vollständig auszuwirken? Drängten andere Aufgaben ihn schon mit weiteren Problemen daneben? — Was ist es, das ihn veranlaßt, zeitweilig sogar, und zwar wieder an der Hand der Erfordernisse, die seine Franzlegende mit sich führt, „eine immer größere Menge von Gestalten auf die Fläche zu bringen?" Es geschieht gewiß nicht in einer Art Selbststeigerung, um solche Figurenzahl als Bravourstück seines Könnens zur Schau zu stellen; sondern es geschieht, weil der Gegenstand es erheischt, und tritt wieder zurück, wo dies nicht der Fall ist. Wie weit er aber darauf ausgeht, eine „überzeugende körperlich-räumliche Tiefenaufstellung zu erreichen" (W.), das ist wieder etwas Anderes: eben ein neues künstlerisches Problem, das von dem Grad der Tiefenanschauung abhängt, der sich mit dieser Art von Wandmalerei überhaupt verbinden läßt, oder von einem Angehörigen dieser Kunstweise damals schon ins Auge gefaßt werden konnte. Schon die festgestellte Untersicht der Architekturen spricht für die Beschränkung auf eine Vordergrundschicht. „Mit großer Genauigkeit wird fast in jedem Bilde die Ausdehnung des Bodens in die Tiefe angegeben," beobachtet Rintelen; „gewöhnlich setzt auch die Figurenkomposition erheblich über dem unteren Bildrande ein, so daß die Freiheit vorne den Bildern eine gewisse räumliche Leichtigkeit gibt. Aber der Künstler macht von dem Boden nicht den Gebrauch, um die Stellung der Figuren zu motivieren . . . ., schroff und hart stehen sie einander gegenüber." Dazu sollen wir beidemal ergänzen „im Raum!"; denn an der inneren Motivierung fehlt es sicher nicht, der poetische Zusammenhang ist immer deutlich erkennbar. Rintelen hat es aber auf die Einstellung in den Raum abgesehen. Diesen Anspruch an „Raumexistenz in einem größeren Ganzen" dürfen wir jedoch nicht von vornherein als einen selbstverständlichen hereintragen, sondern müssen erst zusehen, wie weit uns die Kunstphase, die wir vor uns haben, ihn zu stellen berechtigt. Folgen wir

also vorerst Wulffs Beobachtungen weiter! Schon im Chor der Portiuncula, bei der geheimnisvollen Weihnachtsfeier, „wird eine ansehnliche Zahl sich deckender Gestalten zusammengeschlossen." Das bringt die Gelegenheit mit sich; aber auch der Standort des Bildes ist, wie wir hervorgehoben, ein anderer als unter den großen Kreuzgewölben bisher. Kein Wunder also, wenn gerade hier zuerst auch „die Bewegung aus der Tiefe heraus mit Entschiedenheit aufgenommen wird". Aber solche Tiefe ist hier nur relativ vorhanden: die Lettnerwand sperrt sie in einem bestimmten Abstand von der Bildanschauung aus. Nur die Tür in der Mitte öffnet sich noch, und die hinten über diese Schranken hinausfpringende Kanzel gibt eine Anweisung in den dunkeln Raum des Kirchleins hinüber. Die schmale Pforte wäre „ein großes Loch" im Bilde, wozu sie Rintelen stempelt, wenn sie nicht durch die hereinschauenden Frauen geschlossen wäre, die nicht über die Schwelle dürfen, also keineswegs als „aus der Tiefe hereindrängend" aufgefaßt werden können. Das ist nichts als unser modernes Raumsehen, das wir mit Unrecht den Zeitgenossen dieses Meisters ohne Unterschied auch beimessen. „Die Bewegung aus der Tiefe heraus," von der Wulff spricht, setzt erst, von diesem Türverschluß, durch ein Relief von Frauengestalten und hereinschauenden Gesichtern, ein. Auf dieser Begegnung mit den Blicken des Betrachters draußen und drunten vor der Bühne beruht wieder eine jener packenden Wirkungen, die dieser Meister erzielt, — auch dies kein gesuchter Illusionseffekt, sondern ein Moment, das sich aus der Rechnung mit dem menschlichen Subjekt, die diese mittelalterliche Kunst betreibt, von selbst ergab, nur eben ausgenutzt zu werden brauchte, um die Spannung auf das Wunder zu erhöhen, in dessen Geheimnis der Besucher sich selber fand, indem er dem Heiligen an der Krippe ja offen zuschauen konnte. Hat das Auge nicht ihn zuerst gewahrt, sondern jenen oberen Anziehungspunkt hinten gefunden und dort „angebissen", so wird dieser allerdings zum Ausgangspunkt der Achsenrichtung auf das Christkind hin, zu dem es „allmählich nach vorn abwärts gleitet" (R. 195). Die Spannung zwischen dem hervortretenden Altartabernakel rechts und der zurückweichenden, d. h. jenseits des Lettners über die Grenze des eigentlichen Schauplatzes hinausfpringenden Kanzel links, liegt in einer zweiten Diagonale, in der sich noch stärkere perspektivische Dynamik vollzieht. Und die Tiefendimension dieser Raumschicht ist allerdings ein Symptom dafür, daß sich auch bei unserem Wandmaler der Drang zum weiteren Vollzug der dritten Ausdehnung regt, die seine Malfläche selbst nicht bietet; aber er gelangt zu ihm auf dem Wege der Raumkunst Architektur, und nicht auf dem der Bildkunst Malerei, im Anschluß etwa an griechische Miniaturen. — Die Predigt vor Honorius III. hat er „in klarster räumlicher Gruppierung zu gestalten ge-

strebt" (W.); aber seine Bühne hat eben nur die Tiefe eines Gewölbejoches seiner dreischiffigen Halle, deren Einblick er uns öffnen muß. Bei der Erscheinung in Arles finden wir „einen bedeutend angewachsenen Hörerkreis, durch Schrägstellen der mit Rückenfiguren besetzten Bank in umgekehrter Richtung erweitert; vor denen sitzen noch zwei Reihen anderer am Boden. Die Gruppen sprengen fast die Bühne" (W.), d. h. nach welcher Seite hinaus? — doch nicht in die Tiefe, sondern nach vorn zu, oder höchstens nach der offenen Grenze rechts hinaus. Das könnte also mit vorn überquellendem Relief verglichen werden. „Dieser Maler entwickelt durch die Gruppen, mittels Wendungen und Richtungskontrasten eine ungleich größere Raumillusion, als die gegebene [d. h. perspektivische] Konstruktion an sich zu erzeugen vermöchte" (W).

„So dürfte denn auch in den nachfolgenden Szenen, die sich auf den Tod des Heiligen beziehen," — folgert Wulff — „die mitunter maßlose Häufung der Gestalten seiner eigensten Absicht entsprungen sein." Viel zu konsequent werde dies Ziel hier verfolgt, als daß man solche Haupt- und Staatsaktionen, in denen die gleichen Mittel in der nämlichen Absicht überspannt werden, ihm nicht selbst beimessen sollte. Gewiß aber liegt zunächst nicht ein persönliches Sichüberbieten in der Steigerung der Figurenzahl zum Massenaufgebot vor, sondern ein Erfordernis der Legende, oder jedenfalls der Redaktion, in der man sie damals vorgeführt sehen wollte, d. h. die Aufgabe, die um sich greifende Verehrung für den Heiligen, wie die Ausbreitung seines Ordens, den Zuwachs seiner Macht im öffentlichen Leben der Welt zu veranschaulichen. Auch hier wieder kommen wir zu einem verläßlichen Ergebnis erst durch die Prüfung des Geleisteten selbst. Gewiß liegt kein Anlaß vor, diese Wandgemälde als solche dem Meister der Franzlegende abzusprechen; das haben auch wir betont. Wohl aber weicht die Behandlung der menschlichen Figur von der bisher in dem Zyklus beobachteten, auch von Wulff anerkennend geschilderten, in einer Weise ab, daß wir zweifellos vor „einem kritischen Punkte" stehen. Die besondere Art der Abweichung ist aber auch innerhalb der Reihe nicht ganz neu und überraschend: sie liegt in der Richtung, wie die Gruppe der entweichenden Islampriester bei dem Anerbieten des Franz, durch den flammenden Scheiterhaufen hindurchzusteigen. Sollten wir da nicht denselben Schluß ziehen wie dort, daß gerade diese schematisch aufgebauten Darstellungen mit steigender Vertikalachse sich an ältere Vorlagen der Buchmalerei anschließen, und damit in die Behelfe der byzantinischen Schulung zurückfallen, notgedrungen, weil hier mit dem Prinzip des Entlangschreitens oder der Entfaltung einer Vordergrundschicht allein nicht auszukommen war, indem auch die Übereinanderordnung wagrechter Zonen, wie drüben

in der Vision der Stühle und des feurigen Wagens, nicht reichte, das Gedränge der Massen durchzugliedern und im Sinne dieser Körper- und Flächendynamik, ohne Einbezug der vollen Tiefenachse, für den Betrachter in der Kirche zu organisieren. Hier liegt die Grenze der Kompositionsgesetze, die wir bisher aufgewiesen; hier eröffnet sich das Problem der durchgreifenden Perspektive, meldet sich — für uns mit aller Deutlichkeit — vielleicht auch für den Meister der Franzlegende vernehmlich genug, das Verlangen nach Tiefenschau, d.h. nach einem neuen Kompositionsprinzip, das die dritte Dimension zur Dominante des Ganzen macht. Aber das ist die spezifisch „malerische" Bildanschauung, zu deren Vollzug der Wandmalerei, wie sie hier im gotischen Raum der Basilika von Assisi geübt wird, die Mittel noch gefehlt haben. Es wäre durchaus unhistorisch, sie von ihr zu verlangen. Angesichts der Kunst des Meisters, wie wir sie vorfinden, dürfen wir uns garnicht wundern, wenn bei der Vielfigurigkeit, der Leichenfeier oder der Kanonisation, der Körperwert der Einzelgestalt wie der Raumwert seiner Reihen oder Gruppen in die Brüche geht!

In den letzten drei Bildern verschwindet das Aufgebot solcher Menge von Personen auch wieder vollständig. Ja, das letzte Stück, das mit der Befreiung des Ketzers, die unter freiem Himmel spielt, Gelegenheit zur Aufstellung einer größeren Zuschauerschar darbot, beschränkt sich auf ein Paar wachthabender Krieger und das übliche Gefolge des Bischofs. In allen ist eher von Aufreihung isolierter Körper zu sprechen als von Entfaltung breiter Gruppen oder Zusammenschluß einer Mehrzahl in gemeinsamen Umriß. Das sachliche Verhältnis zur Legende wird nirgends von einem einseitig verfolgten Künstlerproblem überwuchert. Und dies Verhältnis hat noch eine andere Seite, die bei den neuesten Beurteilungen viel zu sehr zurückgedrängt, doch einzig und allein imstande ist, der Kritik einen befriedigenden Standpunkt zu gewähren. Die bildende Kunst im Zeitalter Dantes löst sich noch nicht von der poetischen Quelle. Die Erzählung des Malers oder Bildners geht Hand in Hand mit der Dichtung selber: sie will er vermitteln, indem er sie veranschaulicht; sie transponiert er in die Dynamik, die ihm zu Gebote steht, aber im selben Sinne des Nacherlebens, also im Zusammenhang mit dem menschlichen Subjekt, in dem gemeinsamen Medium des zeitlichen Verlaufes, in dem die Darstellung wie die Auffassung erfolgt. Dieser Vermittlung dient vor allen Dingen das Gesamtgebiet, das wir als Gehaben und Gebaren der Personen bezeichnen, aber nicht einfach mit der plastischen Gestaltung zusammenwürfeln sollten. Im Gegenteil, beide Obliegenheiten gehen oft weit auseinander, beeinträchtigen sich gegenseitig, wo sie zusammentreffen, schließen sich wohl gar als unvereinbar aus. Aber die mimischen Werte sind das Anliegen dieser Kunst in erster Linie, und

sowie das Gebaren zur Gebärdensprache wird, reißt diese die Herrschaft über die Körperbildung notwendig an sich und bringt das Gebot plastischer Vollendung zum Schweigen. Um diesen Anteil der Ausdrucksbewegung an der Aufgabe des Künstlers richtig zu ermessen und danach den Wert seiner Leistungen zu beurteilen, ist es notwendig, sich über die Tonart zu verständigen, an die sich der Meister der Franzlegende zu halten hatte. Es ist ohne Zweifel die des volkstümlichen Predigers, der Seelsorger aus dem Franziskanerorden selbst, die sich an die Laien wenden und eindringlich zu wirken suchen, mit Ausschluß scholastischer Unterscheidungen und dogmatischer Spitzfindigkeiten, aber sonst mit allen Mitteln, die zum Ziele führen mögen. Es sind die Pilgerscharen, denen hier das Leben des Heiligen nahegebracht werden soll, ganz anders als dem stillen Leser in seiner Zelle. Viel eher handelt es sich um eine Aufführung, wie das Passionsschauspiel. Und wie die Sprache des Kanzelredners für solche Gemeinde nicht zaghaft sein darf und zurückhaltend, so muß auch der Maler seine Farben kräftig auftragen, seine Gebärdensprache vor allem verständlich und treffsicher, ja gemeinverständlich und durchschlagend walten lassen, seine Augenweide zugleich für Hoch und Niedrig einrichten, die sich beide unter seinen Zuschauern befinden. Dazu kommt, daß in der ganzen Veranstaltung solcher Wandmalerei, durch das Langhaus der Kirche hin, eine entschiedene Gemeinschaft mit dem Vortrag des Rhapsoden, ja mit dem Szenenwechsel auf der Bühne besteht: das ist die Form des transitorischen Verlaufs, des vorwärtsdrängenden Ganges der Ereignisse und Visionen, des intensiven Erlebens bis zum Schluß, nach dem die Menge das Haus verläßt. Solchen Bedingungen entspricht die ganze Dynamik seiner Mittel, der stete Bezug auf den entlangwandernden Betrachter. Hier liegen jedoch ebenso die Unterschiede des Stehenbleibens der Bilder nebeneinander, des Voraus- und des Rückwärtsschauens, während der Aufnahme des gerade vor ihm befindlichen, — die Notwendigkeit packenden Festhaltens gegenüber der Möglichkeit des allzuschnellen Vorüberschreitens oder des stumpfsinnigen Beharrens. Die Legende des hl. Franz sollte jedoch, das sagten wir schon anfangs oder gar wiederholt, aus der Vergangenheit in die Gegenwart übertragen werden, sich für die Zeitgenossen des Malers und seiner Auftraggeber sicher als Zeitgeschichte darstellen, und daraufhin mußte mit allen Mitteln der Veranschaulichung gewirkt werden.

Mit Recht sagt deshalb Wulff: „Gewiß ist der Meister der Franzlegende, wie nicht zuletzt sein unverkennbares Streben nach Wiedergabe zeitgenössischer Bauten beweist, von lebendigstem Wirklichkeitssinn erfüllt. Sein Ziel ist — in gewissem Sinne — Illusion. Vor einem platten Realismus freilich bewahrt ihn sein unvergleichlicher dramatischer Sinn. Aber die Realität des

Geschehens will er mit allen Mitteln wiedergeben." — „Die konkrete Ortsbezeichnung und die Versuche künstlicher Beleuchtung, die weitgehende Berücksichtigung der natürlichen Größenverhältnisse von Figur und Umgebung, ... — alles dient dem einen Zweck; aber ebenso die Konzentration der Handlung und die dramatische Gebärde."

Wenn somit von Ausdruckshaltung und Gebärdensprache für sich gesprochen werden soll, so ist es klar, daß dieser Meister in Assisi aus mehreren Quellen schöpft. Einen Vorrat konventioneller Mittel bringt er aus seiner Schulung an älteren Werken und Ateliertradition mit. Schon hier aber tritt die Notwendigkeit der Auswahl und der Abwandlung ein, sowie wir ihn in seinen Anfängen durch die Miniatur bestimmt denken. Nur das Großzügige, auch für weiteren Abstand Wirksame ist für die Wandmalerei zu brauchen, und bei kleinen Vorbildern kommt es immer darauf an, das Richtige zu wählen, das eine Ausweitung und Vergrößerung verträgt, ohne leer zu werden. Hier kommt der Charakter des byzantinischen Erbes dem Italiener sehr zustatten; denn ein großer Teil der Buchillustration, wenn nicht alles stammt ja schon ursprünglich aus der monumentalen Kunst und von der Bühne des Theaters unter freiem Himmel. Wie stark heben sich auch im karolingischen Prachtkodex die ganzseitigen Evangelistenbilder durch ihre Herkunft aus der Wandmalerei der Basiliken heraus, durch die Breite des Wurfes in der Einzelgestalt wie durch die Verbindung mit einem offenen architektonischen Aufbau. Von hier stammt auch das perspektivisch täuschende Rahmenwerk der Bilderreihe in Assisi, trotz der Säulenordnung im Cosmatenstil. In diesen Grundstock der idealen Kunst galt es nun das Neue einzufügen und mit ihm auszugleichen, was die Beobachtung zeitgenössischen Lebens dem Meister selbst, und zwar in unleugbar hohem Maße zu eigen gab. Dieser Vorgang konnte kein kampfloses Verfahren ergeben, wenn es auch gewiß schon in früherer Illustration der Franzlegende mannigfaltig vorbereitet war. Wie anders sollte denn dieser neue Bilderkreis selbst entstehen, als durch Umbildung der bereits vorhandenen, von der Kunst seit Jahrhunderten durchgearbeiteten Stoffe des Alten und Neuen Testaments, wie der Heiligenleben und der Dichtung sonst, bei der wir nur an die Ritterromane und die Minnelieder erinnern dürfen, um die Brücke zu sehen, die zur Zeitgeschichte hinüberführt. Und hier war es bekanntlich die Gotik, die durch Aufnahme der Trachten und alles Beiwerks aus der heimischen Umgebung, wie aus den Ländern des Orients, mit denen die Kreuzfahrer in Berührung gekommen, die Richtung auf Wirklichkeitstreue eingeschlagen und dauernd gefördert hat. Zwischen der idealen Kunst der Vergangenheit und der realistischen Wiedergabe der Gegenwart vermittelt aber noch Eins, das gerade hier in der Wallfahrtskirche der Fran-

ziskaner so dringend geboten war: die Aufnahme des Volkstümlichen und Gemeinverständlichen aus der wirklichen Welt und dem Leben des Tages. Und dieses lag bereits auf dem eigensten Wege der darstellenden Künste des Mittelalters und entsprang dem innersten Wesen ihrer ausgesprochenen Bevorzugung mimischer Werte vor den plastischen, d. h. der Ausdrucksbewegung als Trägerin und Verbreiterin des Innenlebens, — gegenüber dem Motiv der statuarischen Einzelgestalt und seiner auf sich selber angewiesenen Geschlossenheit, die in ruhevoller Genugtuung gerade dem Verkehr und Austausch entgegensteht. Das gemeinsame Medium zwischen der abgeklärten Darstellungsweise des biblischen Bilderkreises und der volkstümlichen des Laienpredigers von damals war die typische Auffassung und Wiedergabe, die das Mittelalter schon aus der Lehre des Christentums mitbrachte, dessen Motive sich überall auf das Typische beschränken müssen, weil das Allgemeinmenschliche für alle Kinder Gottes, das für alle Brüder und Schwestern gleichermaßen Gültige gegeben werden soll. Wenn es dem Meister der Franzlegende gelingt, diese weitausgreifende Aufgabe unmittelbar verständlicher und für Hoch und Niedrig eindringlicher Ausgestaltung seines Stoffes glücklich zu lösen, so hat er in seinem Zyklus schon eine große Leistung aufzuweisen, die mit keiner Wiederholung der vielfach gesichteten und längst geläuterten Erzählungen des Evangeliums und der Leidensgeschichte des Heilandes zu wetteifern braucht, geschweige denn ein gleiches künstlerisches Ziel verfolgt.

Nach diesen Erwägungen treten die Urteile Rintelens über die Ausdrucksfeite der Kunst unseres Meisters ganz von selbst in das rechte Licht, so daß, — bis auf vereinzelte Punkte noch, — eine besondere Stellungnahme sich erübrigt. „Die Gebärden haben alle einen sehr werktäglichen, nüchternen Charakter. Auf dem Gebiete des profanen Lebens bewegt sich der Meister mit Sicherheit; er erreicht hier Wirkungen, die noch in der ersten Hälfte des Trecento ungewöhnlich bleiben. Die typische Schilderung der Gestalten ist handgreiflicher als bei Andern. Die Würdenträger tragen ihre Würde viel mehr zur Schau. Der Mönch ist in der besonderen Eigentümlichkeit des Mönches erfaßt, und das Gleiche gilt vom Soldaten und Bürger. Gerade hierauf beruht in besonderer Weise der alte Ruhm des Zyklus, noch im Urteil bei Vasari: „fà bellissimo vedere la diversità degli habiti di quei tempi.“ „Die Neutralität in der Haltung der Prälaten und die ein wenig stupide Gleichgültigkeit sind die natürlichen Folgen der auf repräsentative Wirkung gerichteten Auffassung,“ wird in diesem Sinne bei der Ordensbestätigung richtig gesagt. Aber das Plärren der Mönche bei der Weihnachtsfeier wird getadelt: „An sich hat der Effekt etwas Vulgäres, und

bei einer Begebenheit, die in der Legende so zart wie möglich erzählt wird, ist er doppelt stillos." Wäre es nicht richtiger, genau zu beachten, wo diese doch gewiß ebenso „typisch" gemeinte Schilderung der sangeseifrigen Brüder auftritt? — nämlich in der hintersten Region, an der äußersten Peripherie jenseits des Allerheiligsten, ganz abseits von der Liebkosung des Christkindes und dem knieenden Franz an der Krippe. Hat Rintelen den Mut, auch diesen so wohlweislich ins Innerste am Altar versteckten, dagegen dem Betrachter am nächsten dargebotenen Kern des ganzen Bildes unter die Ausdrucksmomente zu rechnen, von denen er summarisch ausfagt: „Es spricht aus ihnen weder stille Sammlung, noch Würde oder Feierlichkeit." Er fragt, ob uns in all den vielen Situationen, die der Meister zu geben weiß, die Gestalt des Heiligen nahe gebracht, verständlich und klar und lieb gemacht worden sei? — Bleibt wirklich alles „in der trivialen Anekdote"? — „Wie zahlreich sind seine Gebärden, und wie wenig lösen sie ihm die Zunge!" — verlangt man Dieses, d. h. sprechende Gebärden, so darf man nicht zu gleicher Zeit Entwicklung zu plastischer Geschlossenheit und zu abgerundetem Eigenleben erwarten. „Franz kniet, wie man eben kniet"; — auch in dem verfallenen Kirchlein? „Er erhebt weit die Arme, ohne daß man ihn in eine höhere Welt empordringen sähe." Damit ist offenbar die Darstellung der „Ekstase" gemeint, die uns wie eine Art Transfiguration anmutet. Aber Rintelen scheint garnicht zu wissen, was er mit diesem Verbesserungsvorschlag eigentlich fordert. Wir haben hier die authentische Interpretation der Entrückung im Sinne der Mystik vor uns, d. h. als Passivität des Durchgotteten. Jede Betonung der eigenen Aktivität, im Sinne eines selbstherrlichen Empordringens, werden sich die Auftraggeber verbeten haben. Das Bild ist also eine historische Urkunde, die wir als solche hinzunehmen haben. Die einseitige Bevorzugung der Künstleroriginalität führt hier zur Forderung eines prinzipiell entgegengesetzten Ausdrucks, dessen Wiedergabe einer Geschichtsfälschung gleich käme. — In dem Stigmatisierten findet Rintelen „eher eine verkniffene Ängstlichkeit als inneres Leben", in der Erscheinung zu Arles „plumpe Imposantheit". Das sind unglückliche Ausdrücke subjektiver Abneigung, wie das harte Urteil, bei diesem Künstler sei alles „kalte Berechnung, anspruchsvolle Fassadenwirkung, die jede Haltung zu glänzendem Effekt auszubeuten weiß." Dagegen würde auch ich ihm wohl zutrauen, daß er selbst in Franz immer doch den „Frate" gesehen habe und die mönchische Befangenheit eben nicht vergessen wollte.

Auf dem Boden der zeitgenössischen Welt besitzt der Meister ja doch „routinierte Erfahrenheit", verfügt über „gewandte Eleganz", gibt sogar dem Heiligen „zurückhaltende Gefaßtheit" beim Sterben des Edlen von Celano, „Verbindlichkeit" vor dem Sultan! Aber „derselbe Künstler ist nicht zu

nervös für grobe Dinge in seinen Bildern". Die Typen sind nicht allein scharf geschieden, „auch die einzelnen Personen haben ein scharf zugespitztes Wesen, das jeden mit seiner unliebenswürdigen Besonderheit neben dem Nachbarn sich geltend machen läßt." Der Wechsel im Ausdruck der Zuhörer (bei der Predigt) „drängt sich wohl auf; eine ziemlich billige psychologische Komplikation" wird erreicht. Ja, „mit welchem Eklat stehen die für die Erzählung wichtigen Gebärden vor uns da"! Aber „alle seine Gebärden sind von außen gegebene Haltungen, unklar in ihrem Ursprung und von starrer Unverrückbarkeit" — „auch in dem bewegtesten der Bilder ist kein Glied wirklich frei gerührt". — „Der Meister liebt das Forcierte"; oder er muß dazu greifen, um zu wirken! „Er bringt alles auf eine Form, die die Situation mehr auspreßt als ausschöpft." — „Trotz der Ausgesprochenheit bleiben die Gebärden allgemein"; — sie sollen es eben! — „daraus erklären sich viele Wiederholungen". Wenn nun aber die Wiederkehr des hockenden Mönches, vor Franz bei der Predigt in Rom und vor Antonius im Kapitel zu Arles, hervorgehoben wird, so haben wir in diesem Fall doch sicher die Erfüllung einer Vorschrift des Ordens zu erkennen, d. h. die Rolle, die dem begleitenden Bruder eines Predigers überall zugewiesen war, also einen Beitrag zu den „habiti di que' tempi" oder eine Illustration zu den „regole di S. Francesco". Die Angabe von der Wiederkehr der Haltung des Papstes bei der Predigt und des Ordensbruders vorn als Zuhörer in Arles (dem die Vision zuteil wird), beruht, wie schon gezeigt ward, auf einer unzulänglichen Beobachtung, die sich den Kern der Sache hat entgehen lassen. Aber abgesehen davon wurzelt die Gemeinverständlichkeit der Haltungen und Gebärden gerade in dem Prozeß, den wir Typenbildung nennen, bringt also im Gebrauch notwendig das Prinzip der Wiederholung mit sich, so daß wir uns garnicht darüber wundern dürfen, sie überall anzutreffen, wo jener Zweck an der Spitze steht. Die Unmittelbarkeit oder Schnelligkeit des Verständnisses aller Mitspieler ist aber ein wesentlicher Vorzug dieser Kunstweise; zur Vermittlung der Hauptsache, der Besonderheit des Vorganges, oder gar Heraushebung des Innenlebens aus dem sichtbaren Kleide bedarf sie der geläufigen Zeichen: ohne Typenbildung keine Kultur.

Damit rühren wir an einen tiefergreifenden Einwand Rintelens gegen die Meisterschaft des Malers der Franzlegende: er meint, es komme überhaupt keine Stimmung zustande, oder doch nicht die richtige, und will ihm höchstens als Gabe zuerkennen: „die Sicherheit in der Erzeugung einer allgemeinen angenehmen Stimmung", neben einem ausgesprochenen „Mangel an feinfühliger Sachlichkeit". Dieser Vorwurf richtet sich sowohl gegen die Predigt des Franz in Rom, wie die Predigt des Antonius in Arles mit der Erscheinung des Ordensstifters über den versammelten Abgesandten der

Franziskaner. Er betrifft zunächst ein Kunstmittel, das Rintelen das „Prinzip rhythmischer Erzählung“ nennt, aber nicht eigens erklärt. Diese Prägung ist nicht glücklich, da sie zwei Übertragungen aus fremden Gebieten verbindet, ohne das eigentlich Gegebene festzuhalten. Dies objektiv Vorliegende ist doch ein Sichtbares, und „Erzählung“ gehört der Kunst des Wortes an, „rhythmisch“ aber für die Mehrzahl der Leser gewiß auch zunächst dem Reiche des Hörbaren, also der Musik und Poesie eher als der Malerei, Plastik und Architektur, während ich ohne weiteres bereit bin, der Übertragung auch auf diese Gebiete zu folgen, wo immer Bewegung in Wirklichkeit vorhanden ist, oder auch nur in der Vorstellung zugrunde liegt. Auf dem Boden der Sichtbarkeit, wie in diesen Gemälden, könnten wir also nur von „rhythmischen Erscheinungen“ reden, wenn wir objektiv beim Beobachteten bleiben wollen, oder aber wenn wir uns subjektiv auf den Standpunkt des schaffenden Künstlers stellen, von „rhythmischer Gestaltung“ und von „rhythmischer Verbindung“ zwischen Einzelgestalten und Gruppen, handle es sich um eine in der nämlichen Richtung weiterleitende Bewegung oder um Gegeneinanderführung von verschiedenen Seiten, wie z. B. hier zwischen dem Prediger und seinen Hörern, wo sich der Einzelne hüben und die Mehrzahl drüben einander zuwenden und in rhythmische Verbindung treten, die Vielheit aber insgesamt einer gemeinsamen Richtung folgt, soweit nicht absichtliche Ausnahmen davon abweichen. „Rhythmische Erzählung“ aber wäre zunächst allein Sache der Wortkunst, also des Dichters, des Rhapsoden, und was daraus bei der Übertragung ins Sichtbare, der Malerei, werden kann, das hat eben der Nachweis der Kompositionsgesetze dargetan, denen der Meister der Franzlegende in seinen Wandgemälden folgt. Doch hören wir, was Rintelen sich dabei gedacht hat, so meint er zweifellos sichtbare Bewegung, und zwar im Innern der Figurenkomposition des Bildes. Die Stellung des Predigers Antonius sei „zu wenig rhythmisch an die Brüder gefesselt“. „Die starken Richtungsgegensätze“, die Wulff als Vorzug hervorgehoben hatte, weil sie dazu dienen, die Versammlung übersichtlich zu machen, „verhindern, daß wir die gesammelte Einhelligkeit empfinden, von der die Legende erzählt“. Das ist also der Nachweis eines ähnlichen Widerspruchs zu dem Geist der poetischen Quelle, wie er angesichts der Weihnachtsfeier ausgesprochen ward. „Es handelte sich für den Künstler, der der Legende gerecht werden wollte, darum, den Ausdruck tiefer innerlicher Sammlung zu finden, welche die vielen Brüder erfüllt, und welche allein die wunderbare Erscheinung künstlerisch zu erklären vermag.“ Das ist ganz gewiß eine eindringliche Bemerkung, die wir mit Freude, was ihren Inhalt betrifft, vollauf anerkennen. Gilt es aber die Anwendung auf den Meister der Franzlegende, so vermögen wir den erhobenen Anspruch nicht ebenso zu

teilen. Ist das nicht eine der höchsten Forderungen, die an ein Werk der bildenden Kunst gestellt werden kann? Und denken wir sie erfüllt, wäre es nicht zunächst ein kleines Tafelbild, mit dem wir als Betrachter ganz allein und ungestört verkehren könnten, wo wir solche Wiedergabe einhelliger Stimmung und aus ihr geborener Erleuchtung erwarten würden? War das überhaupt eine Leistung für ein solches Wandgemälde innerhalb eines Zyklus, wo ein Bild sich ans andere drängt, wo der Ort selbst, das Laienhaus einer Kirche, die stille Sammlung des Einzelnen ausschließt oder doch durch mannigfaltige Störungen von außen beschränkt? Und außerdem, ist das nicht ein Anspruch, den wir an die Malerei auf dem vorliegenden Stadium ihrer Entwicklung garnicht stellen dürfen, ohne bewußt ungerecht zu sein. Denn besaß die Kunst die unumgänglich nötigen Mittel, um „die wunderbare Erscheinung künstlerisch zu erklären", d. h. — aus dem Dichterischen unserer Sprache ins Sichtbare der stummen Bildkunst übertragen, — die schwebend über den Boden erhobene Gestalt wie aus der Versammlung selbst hervorgewachsen erscheinen zu lassen? — Ja, entweder geben auch diese Worte noch zuviel Vorstellungshilfe anheim, oder — schauen wir noch einmal hin — ist das, was verlangt wird, nicht geschehen, soweit ein Zeitgenosse Giottos gelangen konnte, bis auf ihn selber etwa, in seiner Reife?

Rintelen meint: nein! gerade im Hinblick auf die späte Leistung Giottos in Florenz, der in Cappella Bardi dieselbe Erscheinung zu Arles gemalt hat. Es ist nicht der Ort hier, seine Analyse beim Wort zu nehmen, und seine bewundernden Ausfagen kritisch zu zerreiben. Im Gegenteil, ich bin voller Genugtuung dankbar, wo immer solche Dinge über ein Werk des Trecento gesagt werden. Aber ich bitte Eins zu erwägen, im Anschluß an das soeben für die Wallfahrtskirche von Assisi Gesagte: das Fresko Giottos befindet sich nicht im Laienhaus von S^ta^ Croce, sondern in einer kleinen Kapelle neben der des Hochaltars. Sie war zunächst für die Familie der Stifter da und den engen Kreis der Angehörigen, die darin mit ihr der Messe beiwohnen durften, während der größeren Menge die Kulthandlung nur draußen vor der Schwelle zugänglich ward, im übrigen wohl durch ein Gitter verschlossen blieb. Jedenfalls, wer hineintritt, auch ungehindert aus und eingehend, wie heute, wenigstens zu glücklichen Stunden, der ist aus dem weiten Kirchenraum herausgetreten, und steht eng begrenzt, wie ohne es zu merken, von selber richtig eingestellt, vor dem einen Bilde, das er anschaut, hüben oder drüben. Daraufhin hat auch Giotto seine Zentralkomposition eingerichtet: wie drüben den Sultan auf seinem Thron frontal in die Mitte gebracht, so auch hier den schwebenden Franz, — gerade diese beiden Bilder des Mittelstreifens zuerst, während von beiden Lünetten darüber

noch die erste für die Seitenansicht vom Eingang der Kapelle her geordnet ist, gleich allen Bildern der Cappella Peruzzi. Die Bedingungen sind also hier in S^ta Croce ganz andere als in Assisi: Isolation des Gemäldes und Konzentration des Betrachters. In Reih und Glied neben andern auf derselben Wand, muß sich dieselbe Darstellung beim Meister der Franzlegende schon durch ganz andere Mittel mit ihren Nachbarn auseinandersetzen. Aber auch diese ist das Mittelstück einer dreiteiligen Reihe und als solche eine Vorstufe für die Komposition Giottos, ganz abgesehen von ihrem zeitlichen Verhältnis. Geht sie auch chronologisch voran, so ist sie eben eine Vorarbeit, auf der Giotto fußt, und seine Läuterung ist vollends nicht ohne diese Grundlage von Assisi denkbar.

Was nun aber das „Prinzip der rhythmischen Erzählung" betrifft, so findet sich bei Rintelen keine andere Auskunft, als an drei Stellen der Gebrauch desselben Wortes „Rhythmik": einmal in Verbindung mit der „Blickführung", einmal mit dem Zusatz „dynamische", und einmal am Übergang aus der „Raumdarstellung" im Bilde. Das sind in der Tat prinzipielle Fragen der Komposition, auf die hier eingegangen werden muß, weil sie das endgültige Urteil über den Meister entscheidender bestimmen, als subjektive Eindrücke über Absicht und Vermögen in Einzelfällen.

Die eine dieser Stellen handelt vom „Tod des Edlen von Celano" und sagt, es komme trotz eines brauchbaren Ansatzes nicht zu einer klaren Rhythmik im Bilde; der abgesonderte Teil mit den Frauen um den Sterbenden gehe nicht mit dem aufgerichteten Franz zusammen, auch bei „noch so lebhafter Blickführung" in der gestikulierenden Mittelfigur. Auf dieses Kunstmittel kommt er (S. 203) gelegentlich der Teufelaustreibung aus Arezzo besonders zu sprechen. „Viele erkennen darin einen absoluten künstlerischen Wert." Deshalb wirft er die Frage auf: „Ist es wirklich gut, wenn das Auge, es mag sich in einem Bilde wenden, wohin es will, immer wieder auf die gleiche Bahn gelenkt wird, so daß schließlich alle Körper im Bilde ihren gegenständlichen Reiz verlieren und nur noch für jene abstrakte Linie Substrat sind? Statt daß durch die Art, wie die Körper über das ganze Bild verteilt sind, sich eine einheitliche Vorstellung offen vor unserem Blick auseinander legte, und sich die Körper durch die bewegte Reichheit ihrer innern und äußern Beziehungen gegenseitig belebten und erklärten und sich unserm Auge unter immer neuen Gesichtspunkten darstellten, wie es bei allen wirklich malerisch fühlenden Künstlern der Fall ist, tritt Hervorhebung einesteils, Benachteiligung andernteils für die Körper ein, und es wird unmöglich, daß das Bild mit langsamer stetiger Gewalt sich uns als ein in allen Teilen durch die gleiche Notwendigkeit lebendiger Organismus offenbare."

Etwas viel in einem Satz, zumal da er grundlegend aufklären will! — so daß hier zur Erleichterung des Überblicks das Entscheidende schon durch Sperrung hervorgehoben wurde. Aber es ergibt sich für den Meister der Franzlegende jedenfalls, daß er zu den „wirklich malerisch fühlenden Künstlern", die hier vorausgesetzt werden, noch nicht gehört. Er betreibt die Blickführung, wie wir durch den ganzen Zyklus verfolgt haben, mit unverkennbarer Absicht und Folgerichtigkeit, und zwar, wie wir jetzt nochmals betonen möchten, im Dienst der leiblichen und seelischen Führung des Betrachters an seinem Zyklus entlang, durch das ganze Laienhaus der Kirche hin. Das ist schon an sich eine Leistung starker Willensenergie. Damit bezeugt er sich aber als ausgemachter Gotiker. Unsere große Wertschätzung dieses psychagogischen Mittels heute, besonders auch für zusammenhängende Bilderreihen, ist wesentlich durch unser aufschließendes Verständnis des Barockstils gefördert worden. So z. B. herrscht dies Prinzip in Rubens Zyklus der Maria von Medici.[1] Und es braucht hier nur daran erinnert zu werden, wie viel von der Dynamik dieses Stiles hochentwickelter Malerei überhaupt mit der Rhythmik der mittelalterlichen Kunst zusammenhängt, und wieviel von ihren Errungenschaften er wieder aufnimmt, vor allem für seine „Komposition im Großen".[2]

Unverkennbare Anfänge liegen hier in den Wandgemälden der Franzlegende, und der Historiker tut wohl besser, sie erst einmal als Tatsache hinzunehmen und, statt zu kritisieren, sie in ihrer Eigenart zu verstehen. In dem beregten Falle handelt es sich um einen großen durchgehenden Linienzug von links unten nach rechts oben, durch die ganze Bildfläche hin. Ob die Gegenstände als Körper dabei leiden, lassen wir hier dahingestellt, da das Stück ausführlich besprochen worden ist. Etwas ähnliches, d. h. ein linearer Zusammenhang, dürfte gemeint sein, wenn von der Vision der Stühle gesagt wird: das Dreieck, in das sich Franz und der begleitende Bruder mit dem Engel einordnen, sei „durch die Beziehungslosigkeit innerhalb der Fläche bildnerisch[3] wertlos", und „macht alle dynamische Rhythmik unmöglich". Ist dieser Ausdruck, den wir unterstreichen, nicht ebenfalls schon aus den Bemühungen um den Barockstil herübergenommen? — oder wie weit wird er, etwa im Anschluß an Wölfflin, auch in die Erklärung der Renaissance hineingedeutet? — Hier empfiehlt es sich indes wohl, noch eine Stelle heranzuziehen, die unter einem andern Stichwort vor-

[1] Vgl. Karl Großmanns Leipziger Dissertation; ein Versuch zur Charakteristik, der nur durch die allzusehr den Fortgang lähmende archäologische Einzelbeschreibung um seine Wirkungskraft gebracht worden ist. (Z. Kg. des Auslandes, Heitz, Straßburg, Nr. 45.)

[2] Vgl. Schmarsow, Barock und Rokoko. Leipzig 1898.

[3] Unter „bildnerisch" verstehe ich, sprachlich genauer, etwas der Bildnerei Gemäßes oder Eigentümliches, also „plastisch" im Unterschied, ja im Gegensatz zu „malerisch" oder bildmäßig.

kommt, doch auch auf das vorliegende bezogen werden kann, oder gar sollte. Sie stellt an die Gruppenbildung auch im Gemälde die Forderung künstlerischer Klarheit. „Die Gruppe soll eine belebte Einheit sein, in der jede Figur und jede Stellung und jeder Grad von Sichtbarkeit zur Klärung beiträgt." Wo sie nur „auf Häufung statt auf Zusammenfassung hinausläuft", da hat „keine Haltung im Sinne räumlicher Bildwirkung Wichtigkeit", und „der Einzelne besitzt, da er nicht das notwendige Glied eines Ganzen ist, keine wirkliche Bedeutung". Ergänzen wir diese Erklärung noch mit dem Hinweis, daß wir im Gemälde jedoch weder statuarisch abgeschlossene Einzelgestalten, noch plastisch gerundete Gruppen, als für sich bestehende Einheiten sehen wollen, sondern stets aufgenommen und einbezogen in den Zusammenhang der Körper im Raum, untereinander, wie mit dem Raumganzen, d. h. in der Einheit, die das eigentliche Absehen der Malerei ist, — so liegen in der Verbindung der Körper unter sich und mit ihrer Umgebung jedenfalls die Leitungsbahnen für die Herstellung der Rhythmik, auf die es ankam.[1]

Weiter kommen wir an der dritten Stelle, wo es sich um die Verbindung rhythmischen Lebens im Bilde mit der Raumdarstellung handelt. „Kein Bild in dem Zyklus möchte sich besser als die Erscheinung zu Arles dafür eignen, unserer Betrachtung den Übergang zu vermitteln von den Raumproblemen zu den in der Franzlegende herrschenden Prinzipien rhythmischer Erzählung. Denn gerade in dieser so breiten vielfigurigen Szene, die zugleich so hohe Anforderungen an die bezwingende Kraft geistiger Auffassung stellt, muß sich der Wert des Bildes an dem Maß wechselseitiger Durchdringung des Raumes und der Rhythmik erweisen." Und das Ergebnis der Analyse, das uns sofort entgegenspringt, lautet: „Der Meister der Franzlegende versagt durchaus." Darüber wundern wir uns garnicht, wenn wir erst einmal sicher und unzweifelhaft festgestellt haben, was Rintelen eigentlich von ihm fordert. Aber daß seine Anforderung nicht zu Recht bestehen könne, hätte er sich selber sagen sollen, ehe er sein Verdikt erließ. Bezeugt er doch ausdrücklich, schon angesichts der Ordensbestätigung, das Verfahren des Meisters sei „nur möglich bei einer von Giotto grundverschiedenen Anschauung der menschlichen Gestalt", also dem Urelement aller Bildkomposition. „Giotto faßt die Figur als Raumglied auf und sucht sie ganz streng so zu geben, wie sie in einer bestimmten Situation als Teil eines einheitlich gesehenen Ganzen wirken muß" (192). Von dem Meister der Franzlegende hieß es ja soeben: „der Einzelne, da er nicht das notwendige Glied eines Ganzen

[1] Vgl. Schmarsow, Beiträge der Aesthetik der bildenden Künste, Leipzig, S. Hirzel. I. „Zur Frage nach dem Malerischen" (1896), und III. „Plastik, Malerei und Reliefkunst" 1899.

ist, besitzt keine wirkliche Bedeutung" (191). Da fehlt nur der notwendige Zusatz „einheitlich gesehenen"; denn es gibt noch andere Ganze, als deren Teil die Einzelfigur auftreten kann, und ohne diese nähere Bestimmung wäre die Aussage unhaltbar. „Die verschiedenen Gestalten sind in nichts als Teile eines gesehenen Raumganzen behandelt", — das ist deutlich. Aber die Feststellung über die Schar der Mönche: „die zehn Männer von einem Punkte aus zu sehen, ist garnicht versucht" — wird sofort irreführend, sowie sie ein Vorwurf sein soll und den Anspruch enthält, es müsse so versucht und festgehalten sein. Dieses Postulat setzt aber voraus, was nicht der Fall ist, und was schon Wulff ganz zutreffend erkannt hatte: „es gibt keinen festen Standpunkt", für den dieser Maler arbeitet. Weshalb nicht, haben wir erklärt: denn der Standort seines Beschauers ist ein verschiebbarer, nicht willkürlich hin und her springender, aber stetig von links nach rechts weiterrückender, wie es das Entlanggehen an den Wänden in bequemem Abstand des deutlichen Sehens der Dinge mit sich bringt. Und die Blickbahn des menschlichen, hier frei einherwandelnden, aber mit seiner Aufmerksamkeit doch an das Objekt gebundenen Subjektes schließt sich entweder in einer Parallele der maßgebenden Grundlinie des Bildes an, oder schweift in Bogenlinien daran hinauf, die sich doch immer in der eingeschlagenen Richtung des Ganges vollziehen.

„Der Künstler läßt weder die Gestalten, noch den Boden so weich einsetzen, daß sie sich dem Auge als Teile eines einheitlich empfundenen Raumorganismus darstellen." Damit haben wir die zusammenfassende Forderung des spezifisch malerischen Problems. „Es fehlt in der Franzlegende die von Giotto unverrückbar festgehaltene Basis, daß in jedem Stück des Bildes der Raum sich von selbst gestalten muß. Daher vermissen wir nicht nur im Ganzen die Stärke der Tiefenwirkung, sondern ebenso im Kleinsten die (uns von Padua und Florenz her vertraute) räumliche Bestimmtheit der einzelnen Formen Giottos." Die „Stärke der Tiefenwirkung" ist der Anspruch, in dem Rintelen noch über Wulff hinausgeht, und erklärt den Widerspruch zwischen den Urteilen beider, indem der letztere volle Anerkennung für das in der Weihnachtsfeier, der Predigt und der Erscheinung von Arles Geleistete fand, der Kritiker mit dem Maßstabe entwickelter Raumtiefe dagegen nicht. Die Lösung liegt, wie bereits oben ausgeführt, in der objektiven Hinnahme des hier Vorhandenen, d. h. einer Vordergrundschicht mit stark entfalteter Reliefanschauung für den wandernden Betrachter. Da kann die einheitliche Tiefenachse garnicht Dominante der Komposition sein! Von einem festen Standpunkt aus, den er bei Giotto bereits fertig ausgebildet zu finden glaubt, hat Rintelen vollständig Recht, die ent-

scheidende Wichtigkeit der „Raumidee" im Bilde zu betonen. „Mögen die architektonischen Anlagen in der Franzlegende im einzelnen eng und klein, oder weit und groß sein, mögen sie abstrakt oder realistisch sein, im ganzen haben sie alles das gemeinsam, daß sie keinen gefühlten und verstandenen Raum in sich bergen. Diese Tatsache ist viel bedeutungsvoller, als sie denen erscheint, die im Raumproblem eine bloße Frage der Technik sehen" (190). In dieser letzteren prinzipiellen Auffassung stehe ich, schon oft erklärter- und verfochtenermaßen, vollständig mit ihm auf demselben Standpunkt.[1] Die spezifisch malerische Aufgabe der Raumdarstellung vorausgesetzt, will ich gern noch einen andern wertvollen Satz von ihm herübernehmen: „Das Höhere, was echte Kompositionskunst erstrebt, ist Durchsichtigkeit bis auf den Grund, lebendige Bedeutung aller Distanzen und aller Abstufungen der Masse" (202). Aber hier in Assisi liegen eben andere Kompositionsgesetze vor. Und wenn Rintelen meint: „Um die Raumempfindung zu charakterisieren, müssen wir weiterblicken und zu verstehen suchen, wie weit der Künstler ein Bild im ganzen räumlich zu denken und zu entwickeln vermocht hat", — so ist die Fragestellung dem Zyklus in Assisi gegenüber gewiß angebracht. Wenn er aber wähnt, diese Stufe der Wandmalerei müsse jenem Maßstab durchaus und selbstverständlich entsprechen, so darf er sich nicht wundern, daß sie ihn zu dem Urteil nötigt: „da zeigt sich sogleich eine Zerfahrenheit, die es schwer macht, in der Methode des Künstlers eine Gesetzmäßigkeit nachzuweisen." Lange Zeit vor seinen Bemühungen schon bin ich dieser Methode des Künstlers auf die Spur gekommen, und habe seit zwanzig Jahren, wie gesagt, in meinen Vorlesungen und Übungen die Gesetzmäßigkeit seiner Kompositionsweise nachgewiesen. Lassen wir die Zensurenerteilung beiseite, damit wir der Mannigfaltigkeit der historischen Erscheinungen desto voller gerecht werden; bleiben wir beim „Charakterisieren", wie es dem Forscher geziemt, und verschmähen die Zuchtrute, besonders, wo wir uns empfindlich übereilen könnten und ins Wasser schlagen.

„Daß die große Raumidee, die Giotto verwirklicht hat, in der Franzlegende nicht von ferne geahnt(?) wird, ja, daß dieser Zyklus seinen Urheber schon weit auf einem Wege fortgeschritten zeigt, der ihn an Giottos Problemen vorbeigeführt hat," . . . das ist allerdings ein zuverlässiges Zeichen dafür, „daß Giotto und der Meister der Franzlegende nicht die gleiche künstlerische Persönlichkeit sein können" (198). Das unterschreibe ich. Um es aber zu können, habe ich mir die Auslassung eines kleinen Zwischensatzes erlauben müssen, der m. E. zuviel be-

[1] Wie haben z. B. die Kenner des Kupferstichs und Holzschnitts oder die vermeintlich allein berechtigten Bewirtschafter der altniederländischen Malerei diesen meinen Standpunkt überlegen abgewiesen!

hauptet. Ob der Meister an Giottos Problemen vorbeigegangen ist, „ohne daß er sie bemerkt hatte", das wissen wir nicht. Ob er sie nicht doch bereits geahnt, oder gar klar gesehen habe, war Veranlassung genug zu erwägen. Es ist nicht notwendig, ihm die Scheuklappen anzudichten, ja nicht einmal wahrscheinlich, daß er den Weg, den er stellenweise merkbar genug eingeschlagen, nicht auch in seiner Folgerichtigkeit ermessen oder gar sonst einmal frei von den hier waltenden Bedingungen versucht hätte; denn auch Giotto hat seine Aufgabe doch nicht aus der Luft gegriffen: schon in der byzantinischen Miniaturmalerei lagen die Wegweiser nach dieser Richtung vor den Augen beider Zeitgenossen.

2. Zeit und Person des Meisters

Damit sind wir bereits mitten in den letzten Fragen, nach der Zeit und der Person des Künstlers. Der Zusammenhang des Meisters der Franzlegende mit den letzten Bestandteilen der Ausmalung an den oberen Wänden des Langhauses von S. Francesco hat sich doch zwingender erwiesen, als Rintelen zugeben will, um seinerseits die Beziehung zur römischen Schule zu lockern und die Bahn für die umbrische Lokalkunst frei zu halten. Beides steht sich aber nicht ausschließend gegenüber, wie schon Wulffs fruchtbare Hypothese einer Herkunft aus der Miniaturmalerei des Oderisi von Gubbio dargetan hatte.

Die beiden Bilder an der Eingangswand, das Quellwunder und die Vogelpredigt, nötigten uns schon, auf ihre Abhängigkeit von der Disposition darüber, mit der Ausgießung des hl. Geistes und der Himmelfahrt, hinzuweisen, die beiden Schlußstücke der neutestamentlichen Reihe, die mit dem Rundmedaillon der Madonna über dem Doppelportal zusammengehören und von der Fensterrose im Giebel bestimmt werden. — Eine Reihe unleugbarer Belege der Übereinstimmung ist schon seit dem ersten Anlauf Henry Thodes immer hervorgehoben worden, und Max Georg Zimmermann hat die Personalunion mit römischen Malern vom Ende des Dugento wesentlich gefördert. Der neue Zuwachs an Werken des Pietro Cavallini in S^ta^ Cecilia zu Rom vermag den Zusammenhang mit dem Aufschwung der Kunst daselbst nur erstrecht zu bestätigen, auch wenn die Austeilung unter verschiedene Hände noch einmal wieder nachgeprüft und vielleicht berichtigt werden mußte (Hermanin, Venturi).

Für uns das Wichtigste bleibt hier jedoch der Vorschlag von Oskar Wulff, der zuletzt zusammenfassend mit Recht darauf bestanden hat, daß es folgerichtig sei, für die letzten Bestandteile der Oberwände einen einzigen ausführenden Künstler anzunehmen, „und das ist der Meister

der Franzlegende". Das Bild der „Ausgießung des hl. Geistes", mit dem der biblische Zyklus schließt, ist, wie Wulff erkannt hat, „im wesentlichen nach gotischer Auffassung und mit gotischen Architekturformen aufgebaut". — „Die Apostelköpfe tragen z. T. noch byzantinisches Gepräge; aber die byzantinische Ikonographie hat ein ganz anderes Schema für die Szene, und zwar ohne Rückenfiguren, die hier die vordere Reihe füllen." Die Architektur mit den Konsolennischen weist schon zur Ordensbestätigung in die Franzlegende hinunter, wo die nämliche Konstruktion der Decke wiederkehrt. Die Himmelfahrt, die halb zerstört ist, läßt doch noch erkennen, daß der gesamte untere Teil der griechischen Ikonographie mit ihrer symmetrischen Anordnung treu blieb. Nur der Christus ist nach abendländischer Auffassung im Profil aufschwebend gegeben, und gerade er weist dieselben Züge auf wie die Halbfigur in der Verklärung des Franz unten. Der knieende Johannes bietet hinwieder den jugendlichen Kopftypus dar, der uns schon im Alten Testament begegnet," nämlich als Jakob bei der Erschleichung des väterlichen Segens, unter dem letzten der großen Gewölbejoche des Langhauses. An diesem Typus „wird der Maler der Franzlegende unfehlbar erkannt". — „Die in byzantinischer Weise aus der Felslandschaft heraustretende Greisin zeigt die für ihn so charakteristischen horizontalen Stirnfalten", die wir dort auch bei Rebekka finden. — „Durch die Vertiefung des seelischen Ausdrucks hat er überhaupt diesen Kompositionen neues Leben eingehaucht." Das wird ja wohl auch wahr bleiben, wenn man nicht gerade mit Wulff schon an Giotto denkt.

Da es mir darum zu tun ist, eine möglichst weitgehende Verständigung mit Wulffs außerordentlich wertvoller Arbeit zu erzielen, wird es das Richtigste sein, seine hierher gehörigen Darlegungen im Wortlaut selber herauszuheben, soweit ich ihnen irgend beizutreten vermag. „Nach alledem erscheint dieser Maler als ein in gotischer Formanschauung geschulter Künstler, der dort die Arbeit aufnimmt, wo ein Cimabueschüler oder ein anderer Meister der Maniera greca stehen geblieben war. Daß er sie nach gleichartigen Vorlagen fortführt, spricht für einen gewissen Zusammenhang zwischen ihm und seinen (römischen) Vorgängern; er ist aber jedenfalls erst hier in den Kreis eingetreten" .... „Allein, wenn er im zweiten Joch (vom Eingang aus gerechnet) zu malen anfing, wie die natürliche Annahme bleibt, wer hat denn das Gewölbefeld des ersten mit den Gestalten der Kirchenväter ausgeschmückt, die keinem byzantinisierenden Meister gehören können, vielmehr das Gotischeste in der ganzen Kirche sind. Darauf hat schon Thode die selbstverständliche Antwort gegeben: „der Selbe". Zwischen ihnen und der Franzlegende bestehen vielleicht noch innigere und z. T. dieselben Beziehungen, wie zwischen dieser und der byzantinischen Bilderreihe

(an den oberen Wänden). Wir finden in den Papst- und Bischofsköpfen beim Traum des Innocenz, der Predigterlaubnis u. a. m. ganz verwandte Typen wieder und erkennen im jugendlichen Franziskus der erstgenannten Szene, wie andererseits im Jakob, die jungen Begleiter des Augustin, Ambrosius und Gregor. — Daß dies Gewölbefresko gar keine Byzantinismen enthalte, kann freilich nicht zugegeben werden: in der strähnigen Bartbehandlung und dem Reichtum der Untergewänder an straffen Faltenzügen, bei gotischen Grundmotiven, wirken die Vorlagen der Isaaksfzenen nach. Dazu kommen nicht nur Übereinstimmungen in den Architekturen des Heiligenlebens mit der Cosmatenarbeit der Nischen, Pulte, Sessel und Bücherschreine der Kirchenväter, sondern wir sehen auch vor allem hier wieder wie dort dieselbe Art der Modellierung der Köpfe mit hellen Lichtlinien und Reflexen. Sie ist aber in dem Deckenbilde noch viel sorgfältiger und die ganze Farbengebung bunter und gesättigter. Die Restauration hat diese vielleicht noch verstärkt, aber kaum etwas Fremdes hinzugetan." — Sind auch hier für die Darstellung traditionelle Typen benutzt worden, so können es doch nur die der Evangelisten gewesen sein, und die Zutat der horchenden Franziskanermönche bekommt bei den Kirchenvätern einen neuen Sinn, um ihre Weiterwirkung als Verbreiter der Kirchenlehre zu veranschaulichen. „Soweit eine Durchgeistigung möglich war, ist sie in gespannter Aufmerksamkeit der Begleiter wie dem gedankenvollen Ausdruck der Kirchenväter selbst in reichem Maße vorhanden. Die plastische Klarheit, wie jene Nebenfiguren hinter ihren Tischen sitzen, bezeugt die Reife des nun fertigen Meisters. Peinliche Durchführung aller Formen, wie hier, ist aber gewöhnlich ein Zeichen des frischen Eifers, nicht der gewiegten Sicherheit. Doch hier hat sie noch einen andern Grund. Der Meister, der die Kirchenväter gemalt und in solcher Höhe alle Einzelheiten der Möbel, die Schreibgeräte, die Falten der Lederhandschuhe und gar die Stoffstruktur der blaßgelben Mitra des Augustin mit aller Genauigkeit wiedergegeben hat, kann nur ein Miniaturist gewesen sein."[1] Gewesen sein, ja, doch nun hat er sich schon eine Weile auch hier nachweislich in der Wandmalerei bewährt und ist bereits als reifer Meister anerkannt worden. Deshalb scheint mir der Zusatz: „die Bilder selbst sind nur ins Große umgesetzte Miniaturen, aber selbstverständlich nicht byzantinische, sondern gotische," — doch etwas zu weit zu gehen. Gewiß, es wird ausdrücklich erläutert: „seine Gotik ist keine unselbständige Fortsetzung französischen Stils, sondern eine temperierte, von der Art, wie sie in Rom herrscht. Es fehlt der eigentliche Faltenschwung der Gewänder."

[1] An einer andern Stelle (239 f.) wird darauf aufmerksam gemacht, daß „gerade die Gewölbfreske der Kirchenväter, die nach Typus und Ausführung am allerdeutlichsten die Abhängigkeit von Miniaturvorlagen verrät, auch das reichste Beiwerk im Cosmatenstil enthält."

Es ist auch in dem architektonischen Gerüst und dem dekorativen Beiwerk römische Cosmatengotik, darüber kann kein Zweifel sein; aber eben diese steht auch mit dem vorhandenen Raum der Oberkirche zu Assisi schon in anerkannter Verbindung. Indessen der Anschluß des Malers an die sphärischen Dreieckflächen des Kreuzgewölbes hat jedenfalls seine ganze Raumdisposition, wie den Aufbau seiner Ausstattungsstücke darin mitbestimmt.[1] Das konnte in keiner Miniatur französischer Herkunft, ja keiner römisch-gotischen, etwa in der mutmaßlichen Richtung Oderisis, so vorbereitet sein. Die paarige Anordnung in den Kappen, in deren herabreichenden Zwickeln je eine Hauptperson und ein vertrauter Sekretär einander gegenüber sitzen, gibt in diesem Abstand schon eine Dynamik anheim, die es ermöglicht, auch hier mit dem unten herumgehenden Betrachter der Deckenmalerei zu rechnen, sozusagen die Reihenfolge von Hebung und Senkung auf ihn einzurichten. Das erst bringt das spezifisch gotische Bewegungsprinzip, wie unter der Spitzbogenarkade des Kirchenbaues, zum Vollzuge. Wie sollte es aber auch eine so bestimmte Vorlage überhaupt schon gegeben haben, wenn die Darstellung der Kirchenväter hier, am letzten noch auszufüllenden Kreuzgewölbe von S. Francesco, eine Neuschöpfung bedeutete? — Schon Max Georg Zimmermann bringt die Notiz bei, daß die Anerkennung der vier lateinischen „Doctores Ecclesiae" für die römisch-katholische Christenheit erst durch eine Konstitution Papst Bonifaz' VIII. vom Jahre 1298 erfolgt sei. Diese Tatsache gewährt doch einen willkommenen Anhalt für die Chronologie, der bisher nicht genügend ausgebeutet worden ist. Natürlich handelt es sich bei diesem päpstlichen Erlaß nur um die endgültige Bestätigung einer allmählich geschehenen Auswahl, die sich vorher bereits gewohnheitsmäßig eingebürgert haben wird; aber für die Darstellung in der

---

[1] Cavalcaselle, Storia della pittura in Italia. Firenze 1875. Die vier Kirchenväter (ich zitiere diesen Wortlaut zum Vergleich mit Venturi), p. 323: Sopra fondo dorato sono ritratti i quattro Dottori della Chiesa, vestiti dei loro abiti pontificali e in attegiamenti diversi, seduti sopra grandi seggioloni e intesi a spiegare la dottrina loro ai Padri Francescani che stanno di contro. Il primo, San Gregorio, ragiona sotto l'ispirazione dello Spirito Santo che in forma di colomba gli va dettando all'orecchio. Tiene il Santo il braccio sinistro levato, e guarda il Frate che scrive sotto la sua dettatura. Il secondo, Sant' Agostino, con la destra egualmente levata, è rivolto al Frate, che mentre intinge la penna nel calamaio, pare si spinga col corpo in atto di chi presta seria attenzione. San Girolamo vien terzo, e tiene il libro aperto fra le mani mentre sogguarda al Frate che scrive. Sant' Ambrogio da ultimo, con una mano al petto indica coll' altra al Francescano che sta leggendo. Superiormente a ciascuno di codesti scompartimenti, tra mezzo a nuvoli e in campo azzurro, vedesi la mezza figura del Redentore con le ali. Le proporzioni delle figure sono in questi dipinti più regolari, ma grave sempre e pesante è il modo con cui sono condotte. Nel concetto generale veggonsi tutti particolari subordinati a norme decorative e convenzionali, grandiosi se vuolsi nel loro genere. Inutilmente però si cerca anche in questi dipinti e movimento e vita. Sono lavori, che come i mosaici di quei tempi nulla dicono al cuore. In essi più che l'artista vero, si manifesta il decoratore per le ombre arancio-rossastre, per le mezzetinte grigio-verdi, per le luci troppo chiare e pei tocchi rossi sulle guance e sulle labbra, mentre i larghi contorni rettilineamente segnati e le vesti attillate alle figure, più che alla pittura a colori, mostrano d'appartenere a quella del mosaico.

Il dipinto non va esento da parziali ritocchi divenuti neri per l'azione del tempo. Il più danneggiato è il manto azzurro del San Girolamo.

Oberkirche von S. Francesco ist die vollzogene Sanktion doch umsomehr von Bedeutung, als die Auftraggeber vom Franziskanerorden, in Assisi oder in Rom, damals (wie aus allem hervorgeht) in sichtlichem Einvernehmen und steter Fühlung mit der Kurie gestanden sind. So mag ihnen auch die bevorstehende Feststellung der vier Auktoritäten des Kirchenglaubens eine kurze Weile voraus bekannt gewesen sein, und das Unterzeichnungsdatum selbst braucht nicht in voller Strenge als Terminus a quo, die Publikation des Dekrets nicht als Conditio sine qua non genommen zu werden. Indessen, in der Reihenfolge der Deckengemälde fällt doch die Neuigkeit des Themas, wie die kanonische Gültigkeit ins Gewicht. Am Kreuzgewölbe der Vierung hatte Cimabue die vier Evangelisten dargestellt, mit aufgetürmten Städtebildern gegenüber, die nach den Inschriften den Hauptschauplatz ihres Bekehrungswerkes bedeuten sollen. Als man sich aber entschloß, außer dieser bevorzugten Stelle der Kirche auch noch im Langhaus die Gewölbejoche, wenigstens in alternierender Folge zwei von vier vorhandenen, mit figürlichem Schmuck auszuzeichnen, da verfiel man im nächsten auf eine ganz neue und kirchlich sogar gewagte Zusammenstellung: das Brustbild des Franz wurde dem des Erlösers selbst gegenüber gestellt, den die der Madonna und Johannes des Täufers in den beiden seitlichen Kappen begleiten. Das war noch ein solcher Anspruch, wie im Langhaus der Unterkirche die Parallele zwischen dem Leben Jesu und dem des Ordensstifters, eine Kühnheit also, die wohl zum letztenmal unter einem Franziskanerpapst wie Nikolaus IV. möglich geworden war. Nun folgen im letzten der quadratischen Gewölbejoche vor dem Ausgang die vier Kirchenväter als Gegenstück der vier Evangelisten drinnen im Chor, sehr geeignet, zunächst nach dem Vorraum der Basilika eine Art Vorbereitung zu bedeuten, die sich an die Weite da draußen wendet. Aber während das mittlere Deckenbild durch die Zusammenstellung Christi mit der Fürbitterin und dem Kronzeugen des alten Bundes auf die Wiederkunft mit dem Weltgericht hindeutet, so ist hier am Eingang über dem Doppelportal das Medaillonbild der Gottesmutter mit dem Knaben als Wahrzeichen des Anfangs der Erlösungstat angebracht worden. Die Kirchenväter erscheinen also erst recht an einer Stelle, wo man die Evangelisten erwarten durfte, und müssen so gewissermaßen als deren Stellvertreter genommen werden. Nun aber tragen diese Bilder auch in großen Lettern ausdrücklich bei den Namen S. Ambrosius und S. Augustin, S. Hieronymus und S. Gregorius die Bezeichnung „Doctor", d. h. doch die Auskunft über ihren Rechtstitel hier zu stehen geflissentlich zur Schau.

Wenn also die Darstellung dieser vier Schriftsteller nach Analogie der Evangelisten, mit der besonderen Absicht sie als Verbreiter der Kirchenlehre zu kennzeichnen, ihnen selbst vier eifrige Nachschreiber gesellt, so

wird damit ein neuer Inhalt geboten,[1] der durch die Ausstattung ihrer Studierstuben mit Cosmatenarbeit an Schrankwerk und Gestühl in der gotischen Phase dieser römischen Werkstatt vollends eine Zutat empfing, die vor den neunziger Jahren des XIII. Jahrhunderts nirgends so zu finden war und gleichfalls nicht viel später als 1298 noch eben die hier gebotene Fassung erhalten konnte. Es stimmt die ganze Einkleidung genau mit den chronologischen Bedingungen ihrer Entstehung überein. Und wenn nun die rhythmische Komposition die sphärischen Dreieckfelder nach Maßgabe der nämlichen Gesetze der paarigen Antithese, und zwar ungleichwertiger Hälften vollzieht, wie wir sie unten im Zyklus der Wandgemälde kennen gelernt haben; wenn diese Deckenmalerei vollends demselben Meister gehören muß, wie die Franzlegende; wenn endlich die erstere unmittelbar vor der letzteren entstanden sein muß, gewiß im engen Anschluß an die spätesten Stücke des neutestamentlichen Zyklus und an die Madonna im Runde dazwischen: so stehen wir mitten in der Frage nach der Datierung des Zyklus wie nach der Person seines Autors und haben durch die Jahreszahl der Konstitution Papst Bonifaz VIII. über die Auktorität dieser vier „Doctores Ecclesiae" einen sichern Termin gewonnen, der den Zusammenschluß aller chronologischen Erwägungen ermöglicht, und zugleich den Maler der Kirchenväter als den Meister der Franzlegende anerkennen läßt, wie Oskar Wulff es selber vorgeschlagen hat.

a) Alte Schwierigkeiten und neue Hilfsmittel

Der abschließenden Verständigung steht nur noch die Ansicht Wulffs entgegen, dieser Künstler müsse eben Giotto und kein anderer sein, und unserer Zeitbestimmung widerspricht der Versuch Rintelens, die Franzlegende „nicht vor dem zweiten Jahrzehnt des Trecento" anzusetzen, während Rumohr ehedem, und Wickhoff abermals, sie erst nach der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts zulassen wollten. Gegen eine so weitgehende Hinausschiebung wendet sich Rintelen selbst mit dem Gedanken, dabei werde der „Unausgeglichenheit des Stiles" nicht genügend Rechnung getragen". Nur schade, daß er auf derselben Seite von der „Virtuosität des Stiles" zu reden weiß, so daß der Leser nicht recht begreifen mag, was er sich dabei denken soll, und welche von beiden Charakteristiken nun eigentlich als entscheidend zu gelten habe, es sei denn der „Mischstil", in dem Elemente „der alten und der neuen Zeit sich kreuzen".

[1] S. Gregor redet unter der Eingebung des hl. Geistes von Gott zu einem Mönche, der seine Worte aufzeichnet; Augustin wendet sich dem Klosterbruder zu, der, die Feder ins Tintenfaß tauchend, ihm aufmerksam vorgeneigt zuhört; Ambrosius scheint dem Amanuensis eine Schriftstelle in dem geöffnet vor ihm liegenden Codex zu zeigen; Hieronymus liest vor und blickt dabei den Frate an, der eifrig aufpaßt, als wollte er den Wortlaut in seinem Exemplar nachvergleichen.

„Nach allem, was wir von der Trecento-Malerei wissen, ist es ausgeschlossen, daß um und nach 1350 so altertümliche Anordnungen, wie bei den knieenden Brüdern der Ordensbestätigung, und solcher reinen Flächenwirkungen, wie bei dem Traum des Papstes(?) und der Vision der Stühle, entstanden sein könnten." Jene Meinung war ein Mißgriff und verträgt sich mit unserer heutigen Kenntnis der Periode nicht mehr; sie ist undiskutierbar geworden und sollte abgetan sein. Rintelen anerkennt ferner die Tatsache, „daß eine Reihe von oft hervorgehobenen Übereinstimmungen zwischen einigen Franzbildern und den letzten noch vom Geist des reinen Dugento erfüllten Fresken in der Bilderfolge über ihnen besteht". Er selbst meint: die Gegensätze seien zwar schärfer und zahlreicher als die Gleichheiten, aber diese dürfen nicht vernachlässigt werden. Hier muß in der Tat die sichere Grundlage festgehalten werden, auf der wir überhaupt methodisch weiterbauen können. Eine Reihe von Ausſagen Rintelens selbst bestätigen den Zusammenhang mit dem Dugento so unverbrüchlich, daß sie gegen seinen eigenen Vorschlag zur Datierung der Franzlegende entscheiden müssen. „Der Meister steht noch ganz unter der Herrschaft des dugentistischen Geschmacks, der sinnliche Beweglichkeit nicht gekannt hat und überall die imposante Feierlichkeit statt selbstbewußter Freiheit erstrebte," heißt es in einem zusammenfassenden Urteil (S. 200). „Die Konstatierung dieser Gemeinsamkeit der Franzlegende mit dem Stil des Dugento ist umso wichtiger, als es sich hier nicht um eine Übereinstimmung in technischer Beziehung handelt [die anerkanntermaßen auch vorhanden, doch gewiß am objektivsten die bindende Kontinuität beurkundet], sondern um Verwandtschaft der künstlerischen Stimmung." — „Der Maler der Franzlegende hat die geistige Kultur des XIII. Jahrhunderts nicht überwunden," — das ist eine etwas orakelhafte Fassung des Schlußergebnisses; aber versuchen wir entgegenkommend uns klar zu machen, was alles damit gemeint sein kann und muß, wo wir Vollgehalt vorausſetzen wie bei Rintelen gern, dann heißt das: er ist dem Dugento noch nicht entwachsen, und das Trecento liegt eher noch unverstanden, oder als unbekannte Zukunft vor ihm, als daß er ihm angehörte, als Teilhaber seines Fortschritts bis in die zwanziger Jahre schon mit ihm gegangen wäre. Ich nehme als Bestätigung dieser Interpretation auch den Satz (S. 208) „Der Begriff der Persönlichkeit als eines sinnlich fühlenden und fein reagierenden Wesens, kennt der Meister nicht", und sehe in der Konstatierung dieser Tatsache einen neuen Beleg für die Zugehörigkeit zum Mittelalter, der für die Zeitbestimmung in die Wagschale fällt. „Inbezug auf naturalistische Ausgestaltung der Szene und auf die Mannigfaltigkeit der Motive geht er zwar weit über das hinaus, was die Dugentisten gebracht haben; aber seine ent-

wickelteren Formen bergen keine dem Wesen nach neue Idee." — In den frühesten Bildern des Zyklus „ist er noch beherrscht von dem Streben nach schwerer Körperwirkung, wie er dem späten Dugento geläufig war" (191). — „Vielleicht ist es nicht einmal zuviel behauptet, daß die Franzlegende den in sich harmonischen Stil des Dugento durch die naturalistische Ausgestaltung ins Triviale hinabgezogen hat." Ich will mit dem wegwerfenden Ausdruck nicht rechten;[1] denn ich habe mich bereits darüber ausgesprochen, weshalb hier eine volkstümliche Tonart, eine etwas stark aufgetragene Sinnfälligkeit und gemeinverständliche Handgreiflichkeit aller Mittel durch die Aufgabe selber gefordert war. Wie ist aber solche Abwandlung des in sich harmonischen Stils des Dugento in irgendeiner Richtung überhaupt denkbar, als wenn der Mann, dem diese Einheit auf irgendeine Weise in die Brüche gegangen sein soll, ursprünglich diesem Stile noch selbst angehörte, die vollendete Harmonie desselben überkam und dann die „naturalistischen" oder realistischen Elemente hineinbrachte, die jene Einheit zersetzten, jene imposante Feierlichkeit gefährdeten, jene ruhevolle Hoheit „herabzogen". Nur so konnte zunächst eine Art „Mischstil" entstehen, dem wir „Unausgeglichenheit" der heterogenen Bestandteile nachsagen dürften, und nur bei eigener irgendwie genialer Begabung wird aus solchem Übergangsstil, wie er richtiger genannt werden dürfte, schnell eine „Virtuosität des Stiles" erwachsen sein. Wenn nicht „seine entwickelteren Formen", die doch jedenfalls mehr Naturbeobachtung als die überlieferten darbieten, mußte schon die Mannigfaltigkeit der Motive und die Aufnahme wirklichkeitstreuer Schauplätze mehr als eine „dem Wesen nach neue Idee" mit sich bringen. Wie hätte man ihn sonst jemals für einen ausgemachten Trecentisten ansprechen können! Bei dem „Doppelwesen", das sich zeigt, ist die Datierung des Zyklus allerdings immer schwierig gewesen. Wenn Rintelen aber meint: „Immerhin scheint gewiß, daß die grobnaturalistische Problemstellung auf dem Boden des Dugento unmöglich ist," — so wird es sich damit doch wohl so verhalten, wie Wulff es erklärt hat: „Hier täuscht in der Tat einmal individuelles Vermögen über die Mängel der Entwicklungsstufe". Und diese Lösung des Rätsels besteht noch besser zu Recht, wenn wir nicht mit ihm von vornherein schon im Maler der Kirchenväter und den zugehörigen Stücken der biblischen Bilderreihen, wie — mit überzeugender Folgerichtigkeit dann — im Meister der

[1] Aus der vorgefaßten Meinung für ein spätes Datum der Franzlegende in Assisi, „späfer als die Arenagemälde" Giottos (S. 185), erklären sich auch Mißgriffe der Interpretation, wie „routinierte Erfahrenheit, kalte Berechnung, weltgewandte Eleganz, anspruchsvolle Fassadenwirkung, akademische Sicherheit, lieblose Flüchtigkeit, oberflächliche Beweglichkeit, verblasene Scheinwirkung". „Er weiß seine Unklarheiten vorzüglich zu cachieren." Das sind lauter Anachronismen, sowie die Entstehungszeit an der Wende des Dugento ins Trecento liegt.

Franzlegende, niemand anders als Giotto selber suchen. „Überlieferte und an sich wohl brauchbare Sehgewohnheiten sind ein nicht so leicht abzustreifender Hemmschuh," will ich gern, im Anschluß an seine eigenen Worte bekennen und ihm selber wieder nahe legen.

Versuchen wir es, uns im engsten Anschluß an die festgestellten Verknüpfungen mit der Kunst des Dugento, zu einem vorurteilsfreien Standpunkt zu erheben, wie es Fachgenossen angesichts der gedeihlichen Fortschritte der Forschung auf diesem Gebiete gewißlich frommt, so gilt es zunächst die historischen Bedingungen, wie wir sie, im Zyklus selber, deutlich zu uns sprechend vorgefunden, noch einmal aufs neue zu erwägen. Der Auftrag für die Franzlegende an den Maler der Kirchenväter hängt doch gewiß ebenso mit dem Gedanken an das bevorstehende Jubiläum im Jahre „Trecento" zusammen, wie die künstlerischen Unternehmungen in Rom während der letzten Dekade des XIII. Jahrh., denen die eigenen Bestellungen des Papstes Bonifaz VIII. nur ebenso den Abschluß gaben, wie der Auftrag seines Nepoten, des Kardinals Gaetano Stefaneschi an den damals in Rom anwesenden Florentiner Giotto, für das Mosaikbild der „Navicella" in der Vorhalle von St. Peter am Vatikan. Jacopo Torriti, dem das mittlere Deckenbild in der Oberkirche von Assisi wohl mit größerem Recht als dem Pietro Cavallini beigemessen wird, war nach Vollendung des Apsismosaiks in Sta Maria Maggiore für Nikolaus IV. und Kardinal Jacopo Colonna 1296, wohl in den Dienst des neuen Papstes getreten, der 1294 der Nachfolger Coelestins V. geworden war und schon ungeduldig darauf warten mochte, sich in Monumenten der ewigen Stadt ein Namensgedächtnis zu gründen. Bonifaz VIII. hatte das alte Familienheiligtum der Caetani an der Eingangswand der Petersbasilika, den Altar des hl. Bonifazius, mit einem neuen Marmortabernakel zu schmücken und daneben sein eigenes Grabmal schon bei Lebzeiten zu errichten beschlossen. Das Mosaikbild der Madonna darin und der Heiligen zur Seite hat Jacopo Torriti geschaffen, während Aufbau und Skulptur dem Florentiner Arnolfo übertragen war. Neben dem streng geschulten Mosaizisten aber wirkte schon an Sta M. Maggiore, ebenfalls im Auftrag desselben Kardinals, Jacopo Colonna, der die Tribuna vollenden ließ, und seines 1288 auch Kardinal gewordenen Neffen Pietro, an der Herstellung des Fassadenmosaiks der damaligen Vorhalle Filippo Rusuti, dessen Namen wir noch heute an dem oberen Teil, der Glorie, am Rand der Mandorla des thronenden Christus über der Legende von der Gründung der Basilica Liberiana erhalten finden.[1]

[1] Cavalcaselle, Storia della pittura in Italia. I (1875), p. 363 (ich bringe den Wortlaut der italienischen Ausgabe, damit man ihn mit Venturis Bestimmungen unmittelbar vergleiche): „Come risultamento d'uno studio sincero e paziente d'analogia fra la rassomiglianza dei caratteri in dipinti diversi, noi crediamo di vedere nei dipinti della chiesa superiore

Für diesen unteren Teil des Fassadenmosaiks von Sta M. Maggiore, der uns eigentlich allein hier angeht, hatte Vasari die Mitbeteiligung des Florentiners Gaddo Gaddi behauptet: „ajutando a finire alcune storie, che sono nella facciata di Sta Maria Maggiore di musaico, migliorò alquanto la maniera" — das heißt doch wohl, er verbesserte seine Manier, und nicht die der römischen Mosaiken, an deren Fertigstellung er nur geholfen haben soll. Durch diese Notiz aber haben sich alle Historiker der Malerei, bis auf Cavalcaselle noch, verleiten lassen, die Abweichung vom römischen Stil dieser Mosaiken, sogar schon im oberen Teil, ins Florentinische zu erkennen. Und der Herausgeber der „Musaici cristiani di Roma", G. B. de Rossi, schreibt in seinem Text zur Tavola XXXII, auf die auch wir angewiesen sind, von der „spiccata differenza di stile" — „e ciò ferisce ogni occhio mediocremente esperto in fatto di arte". Er anerkennt, daß schon im oberen die Typen der „italo-byzantinischen Schule" der römischen Mosaiken des XIII. Jahrh. „sono alquanto ingentiliti, variati nelle movenze e nei panneggiamenti, e massime negli angeli genuflessi, più avvicinati all' imitazione della natura. — Ma assai più libera dalle tipiche convenzioni dei pittori italo-byzantini ci si mostra la parte inferiore del nostro musaico . . ." Dabei wird nur vergessen, daß die wichtigste Ursache der Verschiedenheit des Stiles zunächst in der Verschiedenheit der Darstellungsgegenstände und der ganzen Aufgabe gelegen ist. Bei dem oberen Teil kam es darauf an, auch wenn wir es als eine Art „Vorspiel im Himmel" zu der Erzählung der Legende zu fassen berechtigt wären, die

---

anche l'opera di Filippo Rusuti . . . Del Rusuti è il mosaico nella parte superiore della facciata di Santa Maria Maggiore a Roma. Nella parte più alta in campo stellato su fondo azzurro è ritratto nel mezzo, seduto su ricco trono e rinchiuso di un cerchio il Redentore benedicente col libro aperto nella sinistra e con le solite parole: „Ego sum lux mundi . . ." Superiormente vedonsi ai lati del cerchio due mezzefigure d'Angeli ad ali spiegate, col turribolo in mano in atto d'incensare. Sotto stanno inginocchiati uno per parte due altri Angeli, con un candeliere in mano col cero acceso. Alla destra di Cristo sta Maria con gli apostoli Paolo, Giacomo e un altro Santo (de Rossi: S. Girolamo). Alla sinistra San Giovanni (Battista), San Pietro, Sant' Andrea e un altro Santo (de Rossi: S. Mattia). Sotto ai piedi di Cristo e nel cerchio che lo racchiude leggesi: PHILIPPS . RVSVTI . FECIT . HOC . OPS (cfr. de Rossi).

Esaminando questo mosaico, si vede che esso si scosta alquanto dal fare della scuola romana, cosi come rappresentata dal Torriti e dai Cosmati, e mostra invece quello della scuola fiorentina. La testa del Salvatore sente ancora degli antichi modelli, ma le forme e i lineamenti sono migliori e meno risentiti i zigomi. L'atteggiamento de' quattro Angeli e i panneggiamenti sono trattati in modo più facile e più naturale. Cosi la Madonna e gli altri Santi non hanno più le forme dure e stecchite delle figure del Torriti, come è meglio indicata la massa della luce e delle ombre. Il tipo del Cristo, degli Angeli e degli altri Santi ricorda in questo musaico quello del Cristo, de' Santi (Dottori) e degli Angeli che già abbiamo esaminati nella (prima) vôlta della chiesa superiore in Assisi. E in fatti, oltre il carattere e il tipo hanno di quelli anche le forme e rassomigliano ad essi, tanto nel colorito quanto nella tecnica esecuzione, presentando ad un tempo quasi gli identici difetti. (Cfr. p. 324, d. h. der Vergleich bezieht sich auf das Gewölbefeld mit den vier Kirchenvätern; deshalb habe ich die Zusätze im Text eingeschaltet: Santi (Dottori) und (prima) vôlta. Schon auf S. 323 ist durch Unachtsamkeit des Redaktors der Urteile Cavalcaselles die Nennung des Filippo Rusuti fälschlich zu dem mittleren Gewölbefeld gestellt worden, obgleich dessen vier Rundmedaillons kurz vorher (S. 321) ganz positiv als Jacopo Torriti entsprechend erkannt waren. Cavalcaselle selbst hatte also die Verwandtschaft mit Rusuti in den Kirchenvätern zu Assisi bereits herausgefunden!

Feierlichkeit der römischen Apsismosaiken mit ihrer Frontalansicht der Mitte, d. h. der Erscheinung der Gottheit selber, und der Profilhaltung der davon abhängigen Heiligen als ihrer Trabanten zu bewahren. Hier aber knieten, bis zu dem Umbau der Vorhalle, bei dem sie zum Opfer fielen, wie die Gestalten der Maria und des Täufers, die des Hieronymus und des Mathias zu äußerst links und rechts beschädigt wurden, auch die Bildnisfiguren der beiden Kardinäle Colonna, Giacomo und Pietro, in kleinerem Maßstab allerdings und barhaupt, doch in vollem Ornat ihrer Würde als Erzpriester der Basilika. Es war demnach der thronende Erlöser und die Assistenz der Zeugen als Anblick der Ewigkeit gemeint. Viermal erscheint auch das Wappen der Colonna, die weiße Marmorsäule auf rotem Felde, mit einer Mitra darüber um das große Rundfenster im untern Teil, und mit Hilfe dieser persönlichen Beziehung zu den Stiftern ist es möglich, die Entstehungszeit noch genauer zu bestimmen, als es bis dahin aufgrund jener Vasaristelle und seiner Angabe von der Berufung des Gaddo Gaddi nach Rom zur Herstellung der durch den Brand von 1307 beschädigten Mosaiken von S. Giovanni in Laterano geschehen konnte. Ciacconius berichtet in der Vita Ponficum et Cardinalium II, 229 bei den Angaben über Jacobus Columna, Kardinaldiakon von S. Maria in Via Lata, er sei zugleich mit seinem Neffen Petrus bei dem Streit der Familie Colonna mit Bonifaz VIII., dem gewalttätigen Caetani, der von ihnen die Auslieferung von Burgen und befestigten Plätzen verlangte, des Kardinalats entsetzt, aller kirchlichen Ämter verlustig erklärt und mit dem Bann belegt worden, so daß sie als Flüchtlinge aus Rom entweichen mußten und verborgen in der Fremde ihr Leben zu retten suchten. Diese Ächtung sei geschehen zu Rieti, am VI. Jd. Maji 1292. In diesem Datum muß die letzte Ziffer auf einem Druckfehler beruhen; denn Bonifaz VIII. ist erst 1294, nach der Abdankung Coelestins V. Papst geworden. Die neunziger Jahre jedoch sind als Termin gesichert, und 1296 vollendete auch Jacopo Torriti für denselben Kardinal Jacobus Columna das Apsismosaik der Basilika, das Nikolaus IV. begonnen hatte. Damit ist auch die Fertigstellung des Fassadenmosaiks, die man im Anschluß an Vasari um 1308 annahm, auf die Mitte oder gar die erste Hälfte der neunziger Jahre (nur nach 1288, da Pietro Kardinal ward) zurückgeschoben, und die Mitwirkung des Gaddo Gaddi nach dem Brande des Lateran ausgeschlossen.

Außerdem ist der Zusammenhang der Kunstweise zwischen dem unteren und dem oberen Teil des Mosaiks durchaus erkennbar, soweit die Verschiedenheit der Aufgaben und der Bedingungen die Möglichkeit übereinstimmender Kennzeichen bestehen läßt. Diese untere Hälfte der Wandfläche wird durch das große Rundfenster in der Mitte in drei Abschnitte zerlegt, deren beide seitlichen Flügel eigentlich nur geeignet waren, sich wieder in aufrechte

Bildflächen für die Legende paarig zu gliedern. Die Geschichte forderte auch vier solche selbständige Rahmen, und damit diese nicht allzu schmal und allzu überhöht ausfielen, mußte man sich entschließen, die Peripherie des Rundfensters in die benachbarten Felder einschneiden zu lassen, und zwar umsomehr, als neben dem großen Kreise noch links und rechts davon je eine kleine Oculusöffnung, mit gotischem Vierpaß darin, vorhanden war, deren ausgetiefte Kreisumrahmung sich ebenfalls störend zwischen die inneren Rechtecke und die äußeren zu ihnen gehörigen Bildflächen legte. So verfiel der Meister, als den wir wie oben Filippo Rusuti ansehen müssen, darauf die Stelle dieser seitlichen Oculusfenster zur Aufstellung von Zwischenpfeilern zu benutzen, deren Breite die Unterbrechung möglichst verdeckt, und ließ ihnen ohne Zweifel auch am Anfang und am Schluß des ganzen Wandfeldes, links und rechts, wo es jetzt beschnitten ist, solche tragenden Glieder von gleicher Form entsprechen. Es sind polygone Marmorpfeiler, die er in perspektivischer Ansicht vortäuscht, mit doppelt abgestuftem Sockel und Volutenkapitell über einem kämpferartigen Aufsatz. Und sie waren in der geforderten Vierzahl notwendig; denn sie tragen zusammen das gerade Gebälk mit Cosmatenmosaik und Kranzgesims, das die untere Hälfte gegen die obere Darstellung im Himmel abgrenzt. Und diese Konsolenreihe ist nicht allein ebenso perspektivisch von der Mittelachse des Ganzen aus nach beiden Seiten gesehen gezeichnet und schattiert,[1] wie über der Franzlegende in Assisi, sondern teilt mit der gemalten Architekturgliederung dort noch eine außerordentlich charakteristische Eigenschaft. Der Architrav zeigt uns in Untersicht, genau wie in Assisi, eine Doppelreihe von kleinen Quadraten, wie die Täfelung einer flachen Decke, nun aber von der Mittellinie jedes Einzelbildes aus nach links und rechts gesehen, also diese Untereinheiten in ihrem Rahmen als selbständig anerkannt unter dem gemeinsamen Abschluß nach oben. Die Randleisten der vier aufrechten Rechtecke für die Erzählung sind in kräftigem Rot gegeben und mit aufgesetzten Edelsteinen in möglichst täuschender Imitation besetzt, so daß wir nicht zweifeln können, hier liegt ein Einrahmungsmotiv vor, das sich weit ins Quattrocento hinein bei den Miniatoren eingebürgert hat und noch darüber hinaus den Ehrgeiz der niederländischen Virtuosen von Anfang des Cinquecento herausfordert. So würde gewiß auch hier die Vermutung auftreten, dies sei ein deutlicher Beweis für die Benutzung von Vorlagen aus der Buchillustration, wenn nicht doch das Motiv der Edelsteinimitation auch dem Mosaik selber recht nahe läge, nur eben in kleinerem Format und in minutiöserer Technik, wie sie von der Hand

[1] Nur bei der Restauration ist gerade die Mitte hier entstellt, indem aus Unachtsamkeit die frontalgesehene, nach beiden Seiten abgeschrägte Mittelkonsole etwas zu weit nach rechts eingeflickt wurde, wo sie jetzt vor dem Medaillon mit Cherubkopf sitzt, während die linke Reihe sich über die Zentralachse der Mandorla Christi hinaus fortsetzt.

byzantinisch geschulter Meister ja noch in schmalen hohen Täfelchen vorkommen. Die Vorlagen für die Wiedergabe der Legende von der Gründung der Basilica Liberiana, durch das Schneewunder auf dem Esquilin mitten im Sommer, müssen wir doch zunächst wohl im Schatz der Kirche selber vorausfetzen, nach denen sich noch Masaccio zu richten hatte, als er das Altärchen für den Colonnaaltar Papst Martins V. malte, das Vasari auf das Zeugnis Michelangelos dem jungen Florentiner und Freund Brunelleschis so bestimmt zuschreibt, daß wir schwerlich imstande sind, es besser wissen zu wollen. Solche Vorlagen in irgendeiner Kleinarbeit für die Nahsicht galt es nun jedenfalls für die weite Sichtbarkeit der Kirchenfassade in monumentalen Zuschnitt zu übertragen. Aber es ist wieder bezeichnend für die Zeit und für den Meister, in welchem Sinne dies geschieht. Die vier Szenen, die gegeben werden mußten, werden zu zwei Paaren verbunden, die sich hüben und drüben von dem Rundfenster wie Flügel eines Klappaltares ordnen; zu den Seiten der neutralen Mitte jedoch gewinnen die Bilderpaare erhöhte Selbständigkeit und Bedeutung. Die Reihenfolge des Ablesens von links nach rechts verbindet sich aber unter den neuen Bedingungen in der Vorhalle der Kirche mit dem Gang des entlangschreitenden Betrachters auf ihrem Fußboden und der Forderung bequemer Sehweite für alle Einzelheiten, die er erkennen muß.[1] Die Komposition der stehenden Rechtecke wird in der Höhenausdehnung schon durch das Einspringen des Rundfensters bestimmt, das in der Mitte der Vertikale hineinschneidet und ferner durch die Nachbarschaft des kleinen Oculusfensters, dessen Ausladung dazu zwingt, das oberste Drittel der Fläche für sich abzusondern, so daß nur die untern zwei Drittel zusammengenommen für die offene Hallenarchitektur verwertbar bleiben, die den Innenraum als Schauplatz der Handlung hergibt, den die Legende für drei der Szenen verlangt. Auch die Wölbung oder die Innendecke dieser Hallen oder Lauben wird in Untersicht gegeben. Der Aufbau aus schmächtigen Säulen oder Pfosten zeigt die konventionelle Gepflogenheit der Miniaturen, zugleich die Außenansicht und das Innere darzubieten, weil ja der Beschauer wie der Dichter der Augenzeuge der Vorgänge werden soll, sie mögen in der Heimlichkeit des Kämmerleins oder draußen im Freien stattfinden. Die Architektur bezeugt den Anschluß an die Cosmatenkunst in Rom so gut wie die Gesamtdekoration des Fassadenmosaiks, zwar noch mit rundbogigen Arkaden, aber bereits gotischen Rippengewölben und spitzbogigen, paarig gegliederten Fenstern, in deren Blende die kleeblattför-

[1] Wie in Assisi steht auch hier die Erklärung inschriftlich unter jedem Bild zu lesen: Q. Virgo Maria apparuit Liberio dicens: fac mihi ecclesiam in monte Superagio sicut nix indicat. — Q. eadem nocte apparuit Johanni patricio idem dicens nonis Augusti. — Q. Johannes patricius ivit ad papam Liberium pro visione quam viderat. — Q. papa et Johannes patricius cum clero et populo Romano nive dealbatam invenientes locum fodere volebant et terra per se aperta est.

migen Ausschnitte von unten und die Rundöffnung mit Vierpaß eingreifen. Mit den überschlanken Stützen des Erdgeschosses kontrastiert auch hier gelegentlich im Obergeschoß, z. B. des ersten Bildes, die stämmige Zwergsäule mit wulstigem Kapitell als Trägerin eines kompakten Dachaufsatzes mit romanischem Bogenfries unter dem Zinnenkranz. An dem turmartigen Hause des Patricius Johannes, im zweiten Bilde, öffnet sich ein hoher Rundbogen; Ecktürmchen sind unten durch eine Brustwehr mit Zinnen und oben durch eine gemeinsame Flachdecke verbunden, die seitwärts darüber hinausragt, und zwischen den Eckpfeilern der Seitenansicht bietet sich als perspektivisches Schaustück das Rad einer Winde dar, das auf einer Eisenstange sitzt und als drehbare Scheibe schräggestellt erscheint, als komme es hier darauf an, über alle Einzelheiten überraschend genaue Auskunft zu geben, wie in Assisi an der Altarapsis bei der Vision der Stühle im Himmel über die Anbringung der ewigen Lampe und die Zugvorrichtung zum Herablassen. Im Audienzsaal des Papstes wird gar der Versuch gemacht, hinter dem Hauptschiff der Halle, wo die vornehmen Römer vor dem Hochsitz des Papstes knieen, über die ausgespannte Teppichwand hinweg den Einblick in das Seitenschiff zu eröffnen, mit dem Paar von schmalen Spitzbogenfenstern im Schildbogenfeld unter den blau bemalten und goldgestirnten Gewölbekappen. Nur hat der Ausgleich mit den einspringenden Runden der wirklichen Kirchenfenster dazu geführt, den Teil des Innenraumes, wo der Papst selber auf seinem Faltstuhle thront, zu überhöhen und über dem geöffneten Rundbogen, durch den wir gegen die Wölbung blicken, turmartig zu verstärken, ja mit weit ausladenden Erkern zu versehen, die oben links den Zwickel der Bildfläche füllen müssen, wie auch rechts, wo eine Dachloggia die Untersicht einer Kassettendecke gewährt. Hier sind also alle Kunstmittel der Raumschilderung aufgeboten, die auch dem Meister der Franzlegende zu Gebote stehen, und die Architekturkulissen sind ihrem Wesen nach durchaus denen verwandt, die wir dort gefunden haben, nur noch nicht so körperhaft und monumental wirksam zusammengefügt und noch nicht zur einheitlichen Darstellung eines Innenraumes aus der Wirklichkeit vorgeschritten.

Ganz ähnlich, wie in den dortigen Schlafgemächern des Franz oder der Päpste, wird auch hier die Ausstattung mit ausgespannten Teppichen, mit gemusterten Decken auf dem Lager und den Bettstufen, mit Sitzbank oder Beisetztischchen gegeben. Hatte Papst Liberius (schon ursprünglich) seine Tiara auf solchem Möbel hingestellt? Ein bärtiger Mann, am Boden sitzend, hält die Wache. Beim Patricius Johannes ist es seine Frau oder eine kleine Magd, die von der Botschaft im Traum etwas zu hören scheint, während der Kammerdiener hinten in der Ecke oben, dem Schlaf verfallen, sich über den Vorhang rekelt. Da von den ergänzten Figuren dieser Bilder, die nur die Um-

risse der alten Komposition bewahren, abgesehen werden muß, sei nur darauf hingewiesen, wie genau sich die Anordnung auf das Ablesen von links nach rechts verläßt. Schon das Vorspringen der Architektur im ersten Bilde links, wo das Auge einsetzt, und das Zurücktreten daneben, der schlichte Verlauf der Loggia im folgenden Stück beweisen diesen Anschluß als leitendes Prinzip. — Und ebenso das Umspringen der Richtung jenseits der Mitte, nämlich der Richtung der Figuren, nicht des vorher aufgebauten Schauplatzes, der als solcher weiterleitet. In feierlichem Ornat empfängt der Papst, mit einem Bischof hinter sich, und in der Ecke links hinter dem Thron kniet gar ein Greis am Boden, der nicht allein als Lückenbüßer die leergebliebene Stelle wirksam füllt, sondern seinen ziegelroten Überwurf wulstig über den Rahmen herüberquellen läßt, als solle die Nähe des Stoffes greifbar gefühlt werden. Aber der erwartete Besuch kommt von rechts herein; der Blick des Beschauers wird gegen ihn geführt, und erfaßt den Patricius der Stadt, der seine Vision berichtet und die wichtige Entscheidung ausfpricht, durch die er seinen Palast auf dem Esquilin der Kirche überantwortet, in der ergebenen Haltung und der sprechenden Gebärde des Augenblicks. Zu diesem Akt hat er sein Gefolge von Edelknaben mitgebracht, die in scharlachroten Mänteln und buntgeschlitztem Kragen hinter ihm knieen, indes ein Reitknecht draußen an der Schwelle zwei Rosse am Zügel hält, die gerade noch ihre Köpfe in das Bild hereinstecken dürfen. Sowohl die Gegeneinanderführung wie die Inszenierung im höfischen Zeremoniell entspricht den Kunstmitteln des Meisters der Franzlegende.[1] — Auch im letzten Stück, das unter freiem Himmel spielt, wird die Richtung von links nach rechts innegehalten, dem Verlauf der Geschichte zuliebe, obgleich der Maler, der so be-

[1] Über die untere Hälfte des Fassadenmosaiks von S. M. Maggiore schreibt Cavalcaselle, Storia I, 370: Questi mosaici — (secondo il Vasari) del Gaddi — nonsolo rassomigliano pel carattere alle pitture della (prima) vôlta nella Basilica superiore d'Assisi, ma hanno altresì la maniera e i caratteri di alcuni tra i dipinti della parte di sotto, rappresentanti le storie di San Francesco, con le quali armonizzano eziandio per gli accessorii e per l'architettura. E confrontando le figure di questi mosaici, segnatamente quelle del quarto è più ancora quelle del terzo scompartimento, con quelle dipinti nel secondo, nel terzo, nel quarto e spezialmente nel quinto e nel settimo scompartimento, entro i quali sono in Assisi rappresentate le storie della vita di San Francesco, noi siamo tratti a credere che la stessa mano abbia condotti e gli uni e gli altri e cioè tanto i mosaici di Roma, quanto i dipinti d'Assisi. Sottoponendoli ad un attento esame, noi vediamo in fatti che essi hanno comuni le norme del comporre, il carattere delle figure e delle teste, l'indole dei movimenti e quella maniera che palesa la transizione dal modo di Cimabue a quello di Giotto. Arroge i contorni alquanto rozzi e monotoni, i panneggiamenti egualmente difettosi, e per valore artistico vedrai messe al paro codeste opere di mosaico coi dipinti d'Assisi. Per maggiore rassomiglianza devonsi notare egualmente difettose le estremità, e l'avere indicata allo stesso modo la massa della luce e dell' ombra; mentre tanto la pittura, quanto il mosaico difettano egualmente di mezzetinte, di modellatura e rilievo. Nè basta questa generale rassomiglianza, noi la troviamo riprodotta anche nei particolari. E in via d'esempio, per tacere d'altri speciali raffronti, diremo, che nei mosaici di Roma la testa del Pontefice sembra modellata sul medesimo tipo di quella che ha il Pontefice nel quinto e settimo dipinto della chiesa superiore di Assisi. Nè l'azione (del medesimo autore) deve certamente essersi limitata in Assisi alle cinque storie ricordate, ma deve essersi estesa ad altre di quella serie e in quelle appunto, nelle quali più o meno abbiamo riscontrati gli stessi caratteri e la stessa tecnica esecuzione.

wußt mit der Richtung im Raume verfährt, sich wohl klar darüber war, daß die Umkehrung derselben nach der Innenseite herein nicht nur die Planzeichnung im Schnee übersichtlicher aufzutischen ermöglichte, sondern auch den Abschluß der ganzen Bilderreihe rechts mit einer Gipfelung durch die erhobenen Wahrzeichen des Papsttums, das Kreuz auf hohem Stabe und den Gonfalone über dem Haupt des Trägers der Tiara, zu erreichen erlaubt hätte. So schließt dies letzte Stück am Ende mit dem Anblick des weißen Kirchenplans, der durch die Mitwirkung der Himmlischen selbst zustande kommt, und darauf steht noch in großen Buchstaben CONGREGATIO NIVIS geschrieben; denn das ist die Hauptsache: das Wunder. Bei der Absteckung des Grundrisses für die Basilika betreten alle barfuß den frischbeschneiten Boden, wo das Wunder geschieht, als heiligen Bezirk; aber unmittelbar hinter dem Papst und dem Patricius mit dem spärlichen Gefolge von zwei Kardinälen und Diakonen mit Vortragekreuz und Schirm, dürfen die Weiber aus dem römischen Volk, mit ihren Kindern vor sich, nachdrängen in die erste Reihe, diese Jugend sogar augenscheinlich ebenso bereit, ihren Unfug zu treiben, wie die Gassenbuben von Assisi bei dem Streit des Bernardone wider seinen entsagenden Sohn. G. B. de Rossi hebt als Kenner der antiquarischen Dinge ausdrücklich die Genauigkeit hervor, mit der das Zeitkostüm und alle Einzelheiten des kirchlichen Ornates wie des bürgerlichen Lebens wiedergegeben seien, und schließt daraus, daß auch die erneuerten Stellen sich an vorhandene Reste des ursprünglichen und authentischen Bestandes gehalten haben. Wir stehen also vor der Tatsache, daß auch die Figurenkompositionen das Eindringen des gotischen Geschmacks bezeugen, und daß die Umwandlung etwaiger altehrwürdiger Vorlagen für die Legende mit der Einkleidung in die Tracht der Zeit des Malers und seiner Auftraggeber im letzten Jahrzehnt des Dugento begonnen hat. Auch hier also dasselbe Prinzip wie in der Franzlegende, das die Personen der fernen Vergangenheit erst zu glaubhaften, durch ihr verwandtes Aussehen schon überzeugenden Stadtgenossen machte, die hier vor aller Augen auftraten und durch solche leibhaftige Gegenwart für die schaulustige Menge die Wirklichkeit des Schneewunders mitten in der Sommerhitze des August bestätigten, wenn alljährlich der Gründungstag gefeiert ward.

Nun aber fehlt in unserem Bericht noch das Hineinspielen der überirdischen Welt, durch das erst die Reihenfolge der Ereignisse eigentlich bestimmt wird. Und diese Bestandteile bieten gerade die Vermittlung mit dem feierlichen Zeremonialbilde droben, an dessen fast kreisförmiger himmelblauer Glorie der Maler Filippo Rusuti seinen Namen angebracht hat. In diesen Erscheinungen der Himmlischen auf Erden ist schon die Bildung und Farbenabstufung der Cherubflügel durchaus wie bei den Evangelisten-

symbolen droben und den Engeln um die Mandorla des thronenden Erlösers. Maria selbst mit dem sitzenden prächtig gekleideten Knäblein im Arm, streckt ihre Rechte mit dem segnenden kleinen Machthaber zugleich über das Rund heraus, und dies ist auf ein feurigrotes Wolkenlager gebettet, wie der glühende Ball der Sonne auf dem Meeresſpiegel zu schwimmen scheint, wenn er eben hinabtauchen will. Rot und Blau in verschiedenen Tönen, jenes von den Randleisten durch die Gewänder bis zu den Wolken über dem Dach, dieses vom Mantel der Himmelskönigin durch die gestirnten Deckengewölbe bis zu dem Prachtkleide des Patricius von Rom, bilden zusammen den herrschenden Farbenklang, und die Mischung des ersteren mit feurigem Gelb nebst einem etwas gekochten Inkarnat lassen unten in der Legende wie oben in der Majestät die nämliche Vorliebe oder Sehgewohnheit des genannten Malers erkennen. Im letzten Bilde erscheint der bärtige Sohn neben Maria in Halbfigur und vollzieht auf ihren Wunsch die Durchbrechung der Naturgesetze, während dienstbare Cherubim mit ihrem Flügelschlag dafür sorgen, daß die großen Schneeflocken richtig dort auf den Boden fallen, wohin sie sollen und nicht abseits verweht werden. Hier ist die Ähnlichkeit der Typen mit den entsprechenden Personen des oberen Mosaikbildes erst recht klar.

b) Bestimmung des Meisters und seiner Unterschiede von Zeitgenossen

Demselben Meister Filippo Rusuti wird nun schon von Cavalcaselle das letzte Deckenbild der Oberkirche von Assisi dem Eingang zunächst beigemessen, und ebenso hat sich Adolfo Venturi in seiner Beschreibung „La Basilica di Assisi“ (Rom 1908) wie im V. Bande seiner „Storia dell' Arte italiana (Mailand 1906) dieser Zuweisung auch deutscher Forscher vorbehaltlos angeschlossen. „Questo curioso modo di rappresentazione de' Dottori della Chiesa, come lettori o maestri di scuole monastiche, va attribuito a Filippo Rusuti, noto per la decorazione della facciata della basilica di Santa Maria Maggiore in Roma. Narratore vivace,“ — heißt es mit Bezug auf die Legende vom Schneewunder, also die untere Hälfte des Fassadenmosaiks, für die bei Cavalcaselle noch der Name des Florentiners Gaddo Gaddi stehen geblieben war — „il Rusuti trasportò i costumi contemporanei ne' suoi quadri; disegnatore grosso e coloritore arrossato nei volti, non ebbe lo splendore del Torriti nè la profondità del Cavallini. Nelle vele dei quattro Dottori, si rivedono le ombre vinose, le mezze tinte grigio-verdi, gli occhi grandi cerchiati di nero, una fascia scura a contorno delle guance, e le

architetture alla cosmatesca con sostegni lunghi ed esili: caratteri proprî di Filippo Rusuti."

Also wäre, in strengster Nachachtung auch der vergleichenden Ergebnisse Wulffs, für uns notwendig dieser Filippo Rusuti der Meister der Franzlegende, und nicht etwa, bei Aufrechterhaltung der Ungeteiltheit des Ganzen, die Hauptleistung zwischen Mitarbeitern dem Giotto zuzuerkennen, auf dessen Autorschaft auch an dem Deckengewölbe mit den Kirchenvätern die Argumentation Wulffs sich eigentlich zuspitzt. Kommt doch neuerdings Venturi bereits mit seinen Vergleichsmitteln, sei es im engen Anschluß an die Urteile Cavalcaselles, sei es in eigner Weiterbildung derselben dazu, Filippo Rusuti als Urheber von sieben Wandgemälden der Franzlegende anzuerkennen, während er in einem achten noch einen ihm nahestehenden Gehilfen sieht.[1]

Dem Franziskanerorden mußte es nun doch ebenso, wie Päpsten und Kardinälen in Rom um die Ausschmückung oder Herstellung ihrer Basiliken, darum zu tun sein, die Malerei der Oberkirche von Assisi bis zum Jubiläum im Jahre 1300 vollendet zu sehen. Den Pilgern, die aus diesem Anlaß, auf dem Wege zur Hauptstadt der Christenheit oder von dort zurück in ihre Heimat, auch zum Heiligtum am Subasio wallen würden, sollte gewiß die Franzlegende in ihrer ausführlichen und volkstümlichen Verbildlichung vor Augen gestellt werden. Ein unvollendeter Bruchteil oder ein angefangenes Stückwerk war für den Eindruck auf die Verehrer, auf die Laienwelt bei allen Festen gar, viel schlimmer und schädigender als garnichts. Die Fertigstellung um jeden Preis zu erreichen, mußte das äußerste versucht werden. Und aus der Eile, die dabei bedrängte, erklärt sich besser als aus zufälligen Störungen, erdenklichen Zwischenfällen oder gar längeren Unterbrechungen der an sich unleugbare Umstand, daß hier eine Mitwirkung nicht ganz gleichartig geschulter Hilfskräfte stattgefunden hat, und daß auch Flüchtigkeiten, ja unreif gepflückte Früchte aus dem Garten des Schöpfers selbst, stellenweise mit unterlaufen. „Virtuosität liegt auf dem Wege des Meisters der Franzlegende", urteilt Rintelen mit Recht. Und dazu dürfen wir die schnelle Entwicklung in Rechnung setzen, die zwischen den Entwürfen für das Fassadenmosaik an S^ta Maria Maggiore zu Rom, im Auftrag der noch im

[1] Und zwar sind dies die Bilder: 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 und dazu Nr. 18. Dem Giotto dagegen selbst läßt er die Fresken 1, 16, 19, 20, 21, 22 und 23, einem ersten Mitarbeiter desselben Nr. 2, 3, 4, einem zweiten 5, 13, 14, 15, 17. Dem Meister des Cecilienaltars in den Uffizien zu Florenz sollen endlich die Stücke 25, 26, 27, 28 zu eigen gehören. Bei dieser Verteilung sind aber zum großen Teil so überwiegend technische Eigenschaften maßgebend, daß dabei vielfach nur von ausführender Mitarbeiterschaft die Rede sein kann, während bei der Verselbständigung aller dieser Hilfskräfte die Einheitlichkeit in der Erfindung und Kompositionsweise des Zyklus, die wir nachgewiesen haben, in unzulässigem Maße zu kurz kommt.

selben Jahrzehnt verbannten Kardinäle Colonna, und dem Deckengewölbe der Kirchenväter, das mit der Konstitution Bonifaz' VIII. von 1298 zusammenhängen muß, und dann der Franzlegende andererseits stattgefunden hat, in der sich doch jene Anfänge des Erzählers nach allen Richtungen ausgeweitet und verbreitert haben, zum unmittelbaren und einheitlichen Anschluß an das weiträumige Innere der gotischen Basilika.

Für die Annahme, daß dieser Maler Filippo Rusuti gewesen, spricht auch die Nachricht über dessen späteres Leben, die wir von ganz anderer Seite, durch archivalische Funde in Frankreich erhalten haben.[2] Danach muß er bei der Übersiedelung der Kurie von Rom nach Frankreich 1305 zu dem französischen Papste dorthin gezogen, oder auf dessen Wink bald gefolgt sein; denn wir finden ihn in dessen Dienst bei einem Aufenthalt in Poitiers schon am 19. Juni 1308 als „Pictor regis" beschäftigt, einen Saal des Palastes zu schmücken, und Ende Februar des folgenden Jahres mit seinem Sohn Giovanni und dem Maler Niccolò Demarchi(?) aus Rom als Empfänger einer Pension Philipp des Schönen. Noch am 1. Juli 1317 sind alle drei am Leben und in einem Register als die drei römischen Maler „de nostre Sire le roy" genannt; aber am 29. März 1322 empfängt nur noch Giovanni Rusuti, der Sohn Filippos, allein die königliche Pension. Für solche Auszeichnung durch die Kurie und solche Begehrtheit in fremden Landen muß doch eine besonders hervorragende und bekannt gewordene Leistung vorausgesetzt werden. Das Fassadenmosaik an S^ta M. Maggiore reicht dafür nicht aus, besonders nicht wegen seines kirchlichen Charakters und der immer noch befangenen Erzählung der Legende, die durchaus nicht später datiert werden kann als ins letzte Jahrzehnt des Dugento. Der König von Frankreich suchte in dem römischen Meister gewiß den Maler der Zeitgeschichte und des Zeitkostüms, und da bedarf es eines Werkes der Historienmalerei, wie der Zyklus der Franzlegende in Assisi, der damals einzig in seiner Art auftrat, und im frischen Farbenglanz kurz nach seiner Vollendung gewiß einen so hinreißenden Eindruck auf alle Besucher ausgeübt hat, daß er gar bald genug berühmt bei aller Welt dastand.

Indessen, für die Kunstgeschichte Italiens ist es nicht einmal das Wichtigste, den Namen des Meisters zu wissen, sondern vielmehr die Tatsache seiner Herkunft aus der römischen Kunst, die gerade in den letzten Jahrzehnten des XIII. Jahrhunderts ihre höchste Blüte erreicht, aber auch ihren Abschluß findet. Mit dem neuen Jahrhundert kommt die Führung, wie in Architektur und Plastik schon vorher, nun endgültig an Toskana. Als ein

[2] Prost, Gaz. d. Beaux-Arts 1887 Nr. 35 und Bibl. de l'école de Chartes 1887 Nr. 48.

Letztling der römischen Malerei, aus der auch Giotto sich wichtige Förderung, wenn nicht seine ganze Schulung geholt hatte, erscheint der Meister der Franzlegende, aber zugleich als ein Vertreter der Gotik, den wir nicht ohne Zusammenhang mit dem Entwicklungsstadium der Baukunst denken können, das erst auf toskanischem und umbrischem Boden und erst seit der Verpflanzung der Zisterzienserschule nach San Galgano und ihrer bereicherten Gotik auf den Dom von Siena zu freierer Schönheit gediehen war. In dem Freskenzyklus von Assisi offenbart sich das Einvernehmen mit der Architektur und die Wiedergabe neuester Beispiele italienischer Gotik in der Darstellung der Außenbauten wie der Innenräume so bestimmt und entscheidend, daß man die Mitwirkung eines Sachverständigen neben dem Maler selbst umsomehr voraussetzen darf, als wir nicht entscheiden können, ob ihm mehr die Kenntnis der angiovinischen Kunst in Neapel und an den Küsten des Mittelmeeres beizumessen, oder ob ihm die persönliche Beziehung zu Giovanni Pisano, die Bekanntschaft mit toskanischen Lösungen der neuen Aufgaben in Marmorinkrustation der Fassaden oder Skulpturenschmuck an Kirchen zugute gekommen sei. Nur eine gemeinsame Zusammenarbeit tonangebender Kräfte scheint geeignet, die Einzigartigkeit der ganzen Kompositionsweise befriedigend zu erklären, die von einem römischen Maler allein, auch nach den Historien an der Fassade von S^ta^ Maria Maggiore, kaum zu erwarten war.

Damit springt noch einmal der letzte umfassendste Gesichtspunkt heraus, unter dem wir den Freskenzyklus der Oberkirche von Assisi zum Schluß mit aller Entschiedenheit hinstellen und vor irreführender Einordnung unter andere, keineswegs ohne weiteres auch berechtigte Kategorien sichern müssen. Dieser untere Abschnitt der Wandmalerei gehört nicht mehr in das Gebiet der biblischen Darstellungskreise, nicht in die altererbten und viel bearbeiteten Gebiete der christlichen Kunst, die mit der evangelischen Erzählung der Jugend Jesu von Nazareth beginnen und mit der Passion des Erlösers bis zur Himmelfahrt oder zur Herabsendung des hl. Geistes ausgehen, an die sich dann mit der steigenden Marienverehrung noch die patriarchalische Vorgeschichte von Joachim und Anna im Geschmack des alten Testamentes und andererseits das Ende des Marienlebens oder gar die Letzten Dinge mit der Wiederkunft des Herrn als Weltenrichter anschließen, bei der seiner Mutter das Amt der Fürbitterin und Vermittlerin der Gnade zufällt. Diese Stoffgebiete haben, je enger und vertrauter der Kreis, desto gleichmäßigere Ausbildung und dichterische Läuterung erfahren, so daß alle Personen sozusagen zu einer homogenen Familie heroischen Stammes gehören. Darin liegen die günstigsten Voraussetzungen für einen gereinigten Stil auch der darstellenden Künste, wie etwa der Dichtung in dem homeri-

schen Sagenkreis. Hier mögen die höchsten Anforderungen an die künstlerische Durchgestaltung der Einzelszenen wie der Zyklen gestellt werden. Hier ist das heilige Bereich einer in sich vollendeten Idealkunst. Diese vergißt freilich bei dem Italiener nie die Naturnähe, nie den gesunden Sinn für das wirkliche Leben und die Dinge der Welt wie sie sind, und bleibt dadurch etwas ganz anderes als die verfeinerte Gotik des XIV. Jahrhunderts in Frankreich. Das lehrt uns Giotto in der Arena zu Padua. Aber es beruht auf einer Verkennung allerwichtigster Unterschiede, wenn man den Maßstab der Beurteilung von diesem, seinem ganzen Wesen nach begünstigten Stoffkreis ohne weiteres an Aufgaben heranbringt, die verhältnismäßig neu, ja wohl garnicht oder erst wenig bearbeitet, solches Vorzugsrechtes nicht teilhaftig sein können, Aufgaben, die vollends der Geschichte des Mittelalters selbst, den letzten Jahrhunderten, dem Dugento gar erst angehören, wie z. B. das Leben der beiden Ordensſtifter Dominicus und Franciscus. Mit Notwendigkeit bringt hier das Zeitkostüm auch die ganze Kulturschicht ihrer Tage herauf, mit der Darstellung des eigenen Kulturlebens ganz andere Vorausſetzungen und soviel alltäglichere Anforderungen. Mit der Veranschaulichung wird diese Zeitgeschichte, wenn auch unmerklich fortschreitend und unbewußt sich steigernd, in die leibhaftige Gegenwart übertragen, von der lebenden Generation nicht allein mit ihrer bürgerlichen Gefühlsweise durchdrungen, sondern auch in alle bedingten, ja zufälligen Verhältnisse am Ort der Entstehung des Kunstwerks eingeschlossen. Italienische Bildhauer und Maler verpflanzen die Legende des Spaniers Domingo de Calaruega aus seiner Heimat oder aus Südfrankreich, wo er viel gewirkt, nach Italien, je nachdem sie sich auf Tracht und Ortsangaben einlassen. Franz von Assisi aber lebt in Italien und wird erst recht in seine umbrische Umwelt einbezogen, mit allen Anwartschaften, die sie auf ihn zu haben glaubt, und unbefangen wird auch die kurze Episode im fernen Orient nach demselben Zuschnitt behandelt und nur der Sultan selbst oder die Priester seiner Religion durch Fremdartigkeit im Ausſehen gekennzeichnet, gewiß mehr dem abenteuerlichen Kontrast der Anekdote zuliebe als aus Gewissenhaftigkeit für die tatsächlichen Bedingungen des Gegenspiels, unter deren wirklichem Anblick das Wagnis des Heiligen schon von selbst wie ein törichtes Unterfangen erschienen wäre. Hier öffnen sich alle Pforten für die Aufnahme realistischer Elemente; aber wie lange begnügten sich auch folgende Zeiten noch mit seltsamen Kopfbedeckungen für die Propheten des Judentums oder phantastische Abwandlungen der Modetracht für die Könige aus Morgenland. Die getragene Tonart der altgeheiligten Dichtung muß sich wandeln; aber es kann nicht auf einmal geschehen, wenn die nämlichen Instrumente noch allein zur Verfügung stehen. Wer von der innigen Vertiefung in jene

herkommt, mag sich zuerst einmal abgestoßen fühlen, wenn die geläuterte Harmoniefolge durch ungewohnte Griffe gestört wird und neue Lösungen der Kontraste den Erwartungen nicht entsprechen. Er mag länger mit der Schwierigkeit zu kämpfen haben, sich hier zurecht zu finden, auch hier womöglich warm zu werden. Aber, wer wird sich dauernd der Einsicht verschließen, daß die Bedingungen dieser Kunst ganz anders liegen? Was Zeitgeschichte sein will und nicht mehr ein reines Weihnachtsmärchen, das muß eben als Zeitgeschichte betrachtet werden, aus der damals doch selbst das Wunder noch nicht entwichen ist. Wo die Mächte des bürgerlichen Handels und Wandels oder der kirchlichen Obervormundschaft so ganz unmittelbar hineinwirken, wie in die bescheidene Laufbahn dieses Franz von Assisi, da macht die Wirklichkeit, wie der Alltag sie sieht, sich wenigstens als eine Seite der Erfahrung geltend, und der Versuch, sich über solche hausbackenen oder autoritativen Schranken hinwegzusetzen, ist ja das Unrecht, das Verbrechen, das der junge Träumer begangen, der unverbesserliche Idealist mit allen Folgen auf sich genommen hat. Und um den Reichtum seines Innenlebens für die Kinder der Welt überhaupt einigermaßen vorstellbar und mitteilsam zu machen, muß die Dichtung schon zu allen Zaubermitteln der Phantasie greifen; — wieviel mehr vollends die Malerei, der nur das Sichtbare zu Gebote steht, und das ungreifbare Übertragungsmittel des Wortes versagt bleibt. Für die Augen des Volkes gibt es aber nur eine unfehlbare Überzeugungskraft, das ist das leibhaftige Schauen, das Gaffen, das Anstarren, womöglich in tastbarer Nähe, das Erleben im Dreinblicken und das Glauben um der Sichtbarkeit willen auch des Unmöglichen. Alles, was hierzu dienen kann, und mag es im Unbehagen als „grobnaturalistische Problemstellung" gebrandmarkt werden, ist hier die allererste Lebensbedingung, die Existenzmöglichkeit der bildenden Kunst in dem neuen ganz prosaischen Element, wo es doch gilt, mitten in der Wahrheit das Recht der Dichtung zu behaupten. Hier in der Zeitgeschichte, die doch Heiligenlegende bleibt, gibt es kein Heil außer dem Realismus, mit all seiner zugezählten Körperhaftigkeit, mit all seiner Befangenheit in Einzeldingen, und seien es auch papierne Felsstufen und ausgezackte Seitenkulissen oder Puppenstuben und Marionetten — in unsern Augen! Für die Zeitgenossen um 1300 waren es vollgültige Verwirklichungen, und auf die mitreißende Dynamik der Aufführung kam es an, sei auch mit dem zugehörigen Widerspruch gegen die Naturgesetze etwas Kulissenreißerei im Spiele. Hier schafft die Kunst doch Realität für geistige Werte, für deren reinere Vermittlung die Gemeinde der Gläubigen noch nicht reif war. Niemals dürfen wir vergessen, die künstlerische Darstellung der Zeitgeschichte kann doch nur Zeitgeschichte im Geiste des Mittelalters sein, d. h. nicht etwa allein unter rein weltlichem Gesichtspunkt, sondern immer unter Vorherr-

schaft des geistlichen Wertinteresses, unter den Auspizien der Kirche, im Sinne des religiösen Lebens. Unsere Beispiele sagten das schon von vornherein. Ob Dominicus oder Franciscus, Antonius von Padua oder Petrus Martyr, die Hauptperson trägt immer ihren Heiligenschein und wandelt nicht einmal in den Anfängen ihrer irdischen Laufbahn ohne dies Wahrzeichen, wie doch „verkannt und ganz gering unser Herr auf der Erde ging". Die goldene Scheibe um das Haupt bedeutet schon für die Malerei die hervorstechende Eigenschaft eines Selbstleuchters, die jedes farbige Zusammenschauen zerreißt, in jeder dekorativen Austeilung ihrer Polychromie die Dominante spielt. Und wie in der Welt der Farbenwerte ist es in der damals entscheidenden der Bedeutungswerte erst recht. Der Nimbus ist wie ein Magnet; er zieht alle Aufmerksamkeit von vornherein auf seinen Träger, er nimmt überall die Entscheidung vorweg, verkündet uns den Sieger im voraus, so daß kaum etwas Unerwartetes aus der Gemeinschaft der Figuren hervorspringen kann, es sei denn eben ein Wunder, dieses Bevorzugten selbstverständliche Anwartschaft, mag er es aus sich vollbringen oder an sich erfahren. Insofern bleibt auch diese allmähliche Eroberung der Zeitgeschichte immer noch zu einem erheblichen Teil in Märchenpoesie verstrickt.

Wenn nun am Ausgang des XIII. Jahrhunderts einem Maler die Aufgabe gestellt wird, die Franzlegende in voller Ausführlichkeit so volkstümlich und doch auch den höheren Ständen so imposant wie möglich vorzutragen, wie es hier in Assisi offenbar geschehen ist, so hat der Historiker gewiß die Pflicht, das Dargebotene unbefangen hinzunehmen, wie es ist, und ihm selber das Verfahren abzufragen, das sich noch heute irgendwie mag erkennen lassen, ihm selber die künstlerische oder menschlich persönliche Sinnesart abzulauschen, soweit das, ohne jede Voreingenommenheit durch mitgebrachte Liebhaberei, geschehen kann. Der Kunstforscher steht vor allen Dingen dem Problem gegenüber: wie ist damals Historienmalerei als Zeitgeschichte überhaupt erreichbar gewesen, wo es überlieferte Darstellungsformen und geläufige Kunstmittel nur für die vielfach veredelte Idealkunst gab, zwischen deren mühsam forterhaltenen Rosen nun auf einmal der wilde Stamm seine natürlichen Blüten emportreiben will und weiterwuchernd sich ausbreiten läßt. Geht dies neue Streben doch schon bis zu dem Versuch, einen ganzen Ausfchnitt aus der Wirklichkeit zu geben, d. h. zu einem Darstellungsprinzip vor, von dem andere Künstler daneben in ihrem Lebenswerk noch nirgends Gebrauch gemacht haben.

Schauen wir uns in Rom um, das bis dahin an der Spitze der Kunstpflege gestanden war und gerade damals in eifrigem Anschluß an die byzantinische Farbenpracht und die ruhevolle Hoheit, an die römische Würde und Körperfülle der Mosaiken auch manche Frucht monumentaler Wandmalerei

gezeitigt hatte, so wüßten wir nur ein Beispiel gemalter, ganz für sich bestehender Zeitgeschichte aufzuweisen, und dies ist wieder erst an das Jubiläum von 1300 geknüpft, ja unzweifelhaft erst zur Erinnerung an diese Feier, wenn auch tunlichst schnell und unmittelbar danach entstanden. Das ist die „Verkündigung des Jubeljahres" durch Bonifaz VIII. zu Weihnacht 1299, in der Vorhalle der alten Lateransbasilika, von dem ein Bruchstück wenigstens, obschon von einem Barockmaler oben durch das Bogenfeld und seitlich mit einer schmalen, in perspektivischer Flucht noch eben hereintretenden Nebenfigur ergänzt, in die erneuerte Kirche Borrominis übertragen ward, und so erhalten, bezeugt, daß es in Fresko gemalt war. Eine Zeichnung nach dem Ganzen (in der Ambrosiana zu Mailand), deren Auffindung und Veröffentlichung wir Eugen Müntz verdanken (Abbildg. bei M. G. Zimmermann, Giotto, S. 403), vervollständigt wenigstens die Gesamtvorstellung, die wir uns heute noch von dem Original zu bilden vermögen. Sie sagt uns, daß die obere Hälfte, wieder echt römisch, aus einem feierlichen Zeremonialbild bestand, wo neben dem Papst, der den apostolischen Segen spendet, und dem Archidiakon, der die Bulle verliest, wie dem Oberzeremonienmeister, der auf der andern Seite hilft, d. h. der symmetrisch aufgebauten Mittelgruppe, mit der überragenden Dominante in Gestalt der hohen Tiara, — die wir, wenn auch verwischt und überpinselt, doch im Original besitzen und als drei ursprünglich gewiß mächtig wirkende Halbfiguren, in voller Bildnistreue anerkennen müssen, — links und rechts auf derselben Estrade, hinter der durchlaufenden Brüstung sitzend, ebenso in Halbfiguren, die Kardinäle aufgereiht waren, und zwar nach strenger Vorschrift der Hierarchie die Kardinalbischöfe und -erzbischöfe von den Presbytern und den Diakonen geschieden. Daran ist neu nur die Porträtdarstellung, die ja durch Stifterfiguren lange vorbereitet, nur nicht in solcher Zahl auf einmal aufgetreten war. Denn von dem Kompositionsprinzip, das mit dem isolierenden der Apsismosaiken und Triumphbogenwände übereinstimmt, bei dem höchstens noch eine Abstufung in der Vordergrundschicht hintereinander, statt des Übereinander reiner Flächendekoration, hinzugekommen ist, kann ja kaum die Rede sein, wenn dieser Aufbau der Tribüne eben in Wirklichkeit vorhanden war und im Bilde nur getreulich konterfeit ward. Die untere Hälfte der Zeichnung läßt dagegen einen ganz abweichenden Charakter erkennen. Aber sie verrät auch, daß die Aufnahme zu einer Zeit gemacht ward, als dieser Teil des Originals bereits stark gelitten hatte, wie es seine gefährdete Stellung mit sich brachte, so daß es stellenweise, wie es scheint, nicht mehr klar genug erkennbar gewesen. Hier sieht man einige von links heransprengende Reiter soeben Halt machen, um die Botschaft mit anzuhören, vielleicht gar ein gekröntes Haupt an ihrer Spitze, in dem man den Anjou

von Neapel suchen wird, während von rechts her römische Bürger und Patrizier, auch Frauen unter ihnen, Aufstellung genommen haben, und dazwischen von vorn her locker verstreute Gestalten aus dem Volk angebracht sind. Auffallend ist jedenfalls, daß kein Versuch gemacht wird, die sich drängende Menge mit vorwiegender Rückansicht, wie sie drunten harrend und von einem festen Standpunkt aus gesehen erscheinen mußte, zu bewältigen oder überhaupt als solche zu berücksichtigen. Im Gegenteil, das Prinzip der Aneinanderreihung von links nach rechts ist unverkennbar, und zwar für den entlangwandelnden Betrachter so zugeschnitten, daß sein Blick rechts auch den Widerhalt und Ruhepunkt finden soll, während die Mitte nicht gefestigt, weder zusammengeballt, noch zugegipfelt wird, sondern offenbar untergeordnet und leer gehalten bleibt, damit sie die Wirkung des segnenden Papstes in seiner Herrlichkeit nicht beeinträchtigen könne. Das sind also Grundsätze, die wir in dem Freskenzyklus der Oberkirche von Assisi ganz ebenso gefunden haben. Das Ganze aber, zumal in der Verbindung der symmetrischen Zentralansicht oben mit der fortlaufenden Reihe darunter, fordert zum Vergleich mit dem Fassadenmosaik des Filippo Rusuti, in der Vorhalle von S^ta^ Maria Maggiore noch bestimmt genug heraus. Wir lassen es dahingestellt, wie weit die kritische Kunstgeschichte, der es nicht, wie der römischen heute noch immer, auf die Festhaltung berühmter Namen um jeden Preis ankommt, angesichts des verblasenen Bruchstückes vom Original und der späten Gesamtzeichnung in Mailand verantworten will, die Autorschaft Giottos an diesem einzigartigen Werk der Zeitgeschichte zu bestätigen.

Die Richtung auf diesen Schritt zum Realismus der Gotik lag vorbereitet in der römischen Kunst von damals, aber keineswegs in der florentinischen vor. Man denke nur an das Marmorbild Bonifaz' VIII. in Halbfigur, das sich — aus seiner Grabkapelle in der Petersbasilika stammend — in den Grotte Vaticane erhalten hat, ganz abgesehen von den Porträtfiguren der Päpste und Kardinäle sonst auf ihren Denkmälern. Von höchster Wichtigkeit für unsern Gesichtspunkt ist aber auf der einen Seite die Bronzestatue des Petrus in cathedra, gleichwie die Herübernahme einer sitzenden Bildnisfigur spätrömischen Ursprungs in Marmor, der man nur den typischen Petruskopf aufgesetzt und die Schlüssel in die Hand gegeben hat, und auf der andern Seite die thronende Porträtgestalt des Königs Karl von Anjou, die er der Stadt Rom geschenkt haben soll, oder vielmehr als Wahrzeichen seiner Macht auf dem Kapitol errichten ließ. Wenn das ganz in Nachahmung befangene, nur durch die Anleihe bei antiker Körperbildung so möglich gewordene Bronzebildwerk in St. Peter dem Florentiner Arnolfo, vielleicht mit Hilfe eines Erzgießers, wie Rosso an den Quellnymphen des Brun-

nens zu Perugia, beigemessen werden darf, wie sich nach der ebenso wuchtigen, aber auch ebenso von der spätrömischen Antike abhängigen Madonna am Grabmal des Kardinals Guillaume de Braye († 1282) in Orvieto wohl annehmen läßt, so käme doch das krausgelockte Haupt- und Barthaar des Apostelfürsten mit seiner etwas kleinlichen Verzettelung gewiß eher auf den Anteil des für Kleinarbeit in Metall geschulten Geschäftsgenossen, auf dessen technische Sicherheit im Guß ohnehin das Gelingen des Ganzen angewiesen war. Völlig unvereinbar dagegen mit den authentischen Marmorwerken des Arnolfo bleibt die Königsfigur auf dem Kapitol, ein Beispiel zeitgeschichtlicher Darstellung, wie es damals nicht krasser der antikisierenden Idealkunst gegenübertreten konnte. Damals, sagen wir mit Bedacht, denn es ist noch recht plump und ungeschickt, ja selbst so noch nicht denkbar ohne Hinblick auf Monumente des alten Kulturbodens, aber doch gotisch durch und durch, nicht allein durch das Zeitkostüm, bis in die Goldschmiedsmode der Krone hinein, in deren Einzelmotiven man doch wohl nicht im Ernst Beweismittel für die Zuteilung an den florentinischen Bildhauer zu besitzen glaubt, sondern auch in ihrem unruhig bewegten Zuge der Gliedmaßen, nur freilich gotisch in einem Sinne, wie wir ihn allein auf italienischem, oder höchstens etwa südfranzösischem Boden erwarten dürfen, und kaum anderswo als am Hofe der Anjou zu Neapel suchen würden. Das Ganze war zweifellos auf volle Bemalung und Vergoldung zugeschnitten, im Cosmatentabernakel mit polychromem Mosaik aufgestellt, und deshalb nur so oberflach in den Marmorformen. Aber es trägt die ganze Nüchternheit und Ungeschlachtheit des persönlichen Wesens an der Stirn, die ebenso aus allen, so viel späteren Denkmälern dieser Königsfamilie in neapolitanischen Kirchen, gleichwie aus der angiovinischen Gotik dieser Bauwerke selbst, uns fast abstoßend entgegendringt.

Diese Bildnisstatue Karls II. wie die Halbfigur Bonifaz' VIII. brauchen wir als Beispiele der Skulptur, das Jubiläums-Fresko in der Vorhalle des Laterans für die zeitgeschichtliche Malerei in Rom, um einigermaßen zu verstehen, wie ein Künstler, der aus dieser römischen Welt, wenn nicht seiner Geburt nach herstammte, doch seiner Ausbildung nach hervorgegangen war, nun etwa verfahren mochte, als ihm noch vor dem Schluß des Jahrhunderts, also vor der Verherrlichung des stolzen, 1303 gestorbenen, Gewaltherrschers der Christenheit, die Aufgabe für Assisi gestellt ward. Dort malte ja Filippo Rusuti aller Wahrscheinlichkeit nach zur selben Zeit, als Giotto in Rom das Mosaik für den Portikus von St. Peter vollendete, bei dem er doch gewiß die Hilfe eines gewiegten Technikers der dortigen Schule in Anspruch nehmen mußte. Schon dieser Auftrag des Kardinals Stefaneschi an den Florentiner für eine so hervorragende Stätte, setzt ja, wie immer her-

vorgehoben werden muß, einen längeren Aufenthalt des Malers nicht nur, sondern auch eine wohlbekannte Bewährung, die solchen Vorzug motivierte und sichern Erfolg verbürgte, notwendig voraus. Solange Filippo Rusuti an dem Fassadenmosaik von S^ta^ M. Maggiore beschäftigt war, mögen sich die Wege beider Künstler mannigfach berührt haben. Davon wissen wir jedoch nichts Positives mehr, außer dem Wenigen, das sich angesichts der Ruine der „Navicella" oder angesichts der Verwandtschaft in den Fresken der Oberkirche von Assisi noch herausschälen läßt. Sei es also gleich hier erledigt: auch Rintelen muß erklären, ein eigentlicher Schüler Giottos könne der Meister der Franzlegende niemals gewesen sein; „er hat nie Giottos bildmäßige Auffassung geteilt, seine Art zu zeichnen ist von der Giottos ganz verschieden." Bei direkten Nachfolgern Giottos aber finden wir vollends eine Freiheit und Leichtigkeit, die dem Erfinder jenes Zyklus nicht gegeben, oder sagen wir gerechter, noch nicht zu erwerben möglich war. „Man braucht nur aus der Oberkirche von S. Francesco in die Unterkirche hinabzusteigen, um des ganzen Abstandes der Entwicklungsstadien voneinander und des ganzen Gegensatzes der florentinischen Kunstrichtung seit Giottos weiter Wirksamkeit inne zu werden." Aber daselbst findet man doch auch ein Beispiel wenigstens der Vermittlung, das uns den Einfluß des Franzzyklus auf Giottisten anzuerkennen zwingt, die Legende des hl. Nikolaus, und sie nötigt zugleich dazu, die chronologische Reihenfolge nicht durch einen allzu weiten Zwischenraum zu unterbrechen.

Wenn man nun aber Giotto zubilligt: „die Richtigkeit im Einzelnen ist für ihn viel weniger wichtig als die Klarheit im Ganzen", — so hat doch der Meister der Franzlegende gewiß Anspruch auf Anerkennung eines ähnlichen Sonderrechtes seiner künstlerischen Eigenart. Vielleicht liegt hier die bestimmende Vorherrschaft des Ganzen nur in einem viel größeren Zusammenhang, als der des Einzelbildes mit seinem Raum im engen Rahmen umspannen kann, nämlich in der Bestimmtheit durch die Komposition im Großen, des Zyklus der Wandmalerei innerhalb des Kirchenbaues, der ihn umschließt. Ein richtiges Verständnis seiner Kunst war ausgeschlossen, so lange man eben das durchgehende Gesetz der Gotik, der Flächenteilung im Anschluß an das Strophengefüge der Gewölbejoche und im Anschluß an den Gang des Betrachters durch diese Räume hin, mit dem rhythmischen Vollzug, der sie alle verbindet, noch nicht erkannt hatte. Dies grundsätzliche Verfahren im Ganzen muß auch zur Unterlage der vorurteilsfreien, von jeglichem fremdher an die Einzelbilder herangebrachten Maßstabe unbeirrten Beurteilung gemacht werden, wie es von langer Hand in unserer Untersuchung geschehen ist.

Das aufgefundene Prinzip der Wandgliederung erklärt sofort die gleich-

berechtigte Verwertung der leeren, mit Himmelblau als Luftregion bezeichneten Oberfläche; ist aber daneben ein anderer Vertikalstreifen dieses Feldes durch Architekturteile oder sonstige Requisiten als Vordergrundschicht raumkörperlich bestimmt, so ergibt sich von selbst, daß diese vermeintliche Lücke die entsprechende Tiefe eines Schaltraumes haben soll, und sie wird gelegentlich auch demgemäß teilweise gefüllt. Aber mit dem Anspruch auf weiteren Tiefenvollzug darf man ihr nicht kommen. — Hat man an einer andern Stelle im Kirchenraum, nämlich in der freieren Vorhalle, einmal anerkannt, daß da z. B. bei der Weihnachtsfeier, der Versuch gemacht wird, einen bestimmten „Ausfchnitt aus der Wirklichkeit", nämlich aus dem Chor der Portiuncula zu geben, so läßt sich doch nicht mehr behaupten, hier sei „auf architektonische Formung des Innenraumes verzichtet". Der Maler „zieht" nicht erst „im Rücken der Figuren eine Wand", sondern diese Lettnerschranke ist da, vorgefunden, und der Maler hat nur die Wahl, in welchem Abstand er seinen „Ausfchnitt" nehmen will. Er bestimmt ihn nach Maßgabe der Sehbedingungen für seine Malfläche. Es läßt sich auch kaum der Vorwurf erheben: „die Natürlichkeit der Lokalschilderung sei hier die Aufhebung aller architektonischen Rhythmik". Dann hätte die Choranlage des Kirchleins im Cosmatenstil ja dieser künstlerischen Eigenschaft ermangeln müssen, und der Meister der Franzlegende, der mit diesem Stil so vertraut war, wird das wohl besser gewußt haben als der Fremdling, der so etwas hinschreibt. Schon die Innenseite der Lettnerwand ist durch Täfelung in zwei korrespondierende Hälften zu beiden Seiten der Tür rhythmisch gegliedert, und wäre sie an Ort und Stelle nicht so vorhanden gewesen, so hätte der Maler sie eben so durchorganisieren müssen, um hier die Blicke des Betrachters abzufangen und an dieser Schranke ihren Abschwung nehmen zu lassen, zum Durchmessen seiner Choransicht. „Den Mittelpunkt dieser Vordergrundschicht bildet das hohe Lesepult." „Rechts stehen (dicht um den schmächtigen Säulenaltar geordnet) Priester und Mönche. Sie wenden sich in sehr verschiedenen Haltungen einem Ziele zu, und „bilden so eine bewegte Einheit, die in ihrer Hauptrichtung nach der Mitte des Bildes tendiert. Links sind, in leichterer Betonung der Richtung zur Mitte, in mehreren Reihen andächtige Laien aufgestellt. Die Einschiebung des Mittelstückes (mit der Hauptsache) zwischen die beiden seitlichen Gruppen war eine geschickte Ausbildung der einmal gewählten Situation" — was will man mehr? Die Geschichte von dem „großen Loch" in der Wand ist, wie nachgewiesen wurde, aufgrund des irrigen Einfalls, die draußen stehenden Frauen drängten auf den Schauplatz herein, ein von der Einbildungskraft des Kritikers hineingesehenes Loch und nichts weiter. Dagegen ist zuzugeben, daß auf der rechten Seite, — „wo die Mannigfaltigkeit der Haltungen

und der Anordnungen um den Altar Leben und Bewegung geben könnte", — die Auseinandersetzung der Körper nicht klar und übersichtlich genug gelungen ist. Der Reichtum der Motive beeinträchtigt die Sicherheit der Wiedergabe ihrer Distanzen, unter sich und vom Beschauer. Die Schwierigkeit, die der Künstler gewagt hat, ist noch nicht glücklich bewältigt worden. — Wenn der Meister für die Bestätigung der Ordensregel unternimmt, den Saal des Konsistoriums in der ganzen Breite seiner Bildfläche zu eröffnen, „den Augenpunkt streng in die Mitte" legt und durch diese „Symmetrie und die bis in alle Details festgehaltene Gleichförmigkeit dem Raum etwas fest Geschlossenes gibt", — so weiß er doch sicher, was er will, und sein „starres System umschließt die Versammlung der Prälaten und Mönche" nicht umsonst, sondern mit gutem Sinn und Verstand. Nicht umsonst sind „die beiden Gruppen mit sicherer Wahrung des Gleichgewichts einander gegenübergestellt; das zentrale Gebärdenspiel zwischen dem majestätisch segnenden Papst und dem demütigen Franz hält die beiden Teile des Bildes fest zusammen". Wie kann da noch geschulmeistert werden, wenn er die Mönche nicht zu einer wohlgegliederten, in sich frei atmenden Gruppe ausgestaltet und mit dem zugehörigen Raum harmonisch ausgeglichen hat, sondern „dicht aneinander gedrängt" hinknieen läßt, ja übereinander schiebt, dagegen „der Prälatengruppe eine Weitläufigkeit gibt, die das natürliche Verhältnis zu der Wand dahinter gänzlich außer Acht läßt". Wir haben diese Charakteristik des weltkundigen Beobachters hinzunehmen — als realistisches Konterfei, wie sie gemeint ist. „Alles geistige Leben wird von dem pompös dasitzenden Papst absorbiert; Franz kniet ihm gegenüber nur als der Empfänger einer Gnade." So wird nicht nur „ein wirkungsvoller Kontrast gewonnen," sondern das Bild ist eine Urkunde der Zeitgeschichte, wenn nicht mehr des authentischen Verhältnisses bei Lebzeiten des Franz, doch der späteren Gesinnung seines Ordens, in der Entstehungszeit dieses Werks.

Genau so ist es mit dem Postulat der Gruppenbildung in der Absage des Sohnes und der vermeintlichen Verbesserung, die durch flüssigere Elastizität des Kampfes zu erzielen gewesen wäre. Wenn die Schar der Bürger als „eine Zusammensetzung möglichst vieler Gestalten auf möglichst engem Raum" erscheint, so will der Maler dort eben den nachdrängenden Auflauf geben. Wenn die Geistlichkeit rechts „teilnahmlos" dazustehen scheint, so will der Künstler das Gefolge des Bischofs eben als Angehörige des Priesterstandes schildern und sie so auftreten lassen, wie sie sich in der Regel, auch bei starker innerer Anteilnahme noch, ruhig und würdevoll zu halten pflegen. Es ist typische Charakteristik. „Die Wirkung ist mit großer Absichtlichkeit erzielt," schreibt Rintelen selbst (S. 202). „Es besteht ein sorgfältig abgewogenes Gleichmaß zwischen den Bewegungen des nackten Knaben und

des Vaters." Dies gibt dem Bilde seine Haltung, — und soll es eben so stehen lassen; weshalb, haben wir oben ausgeführt.

Ebenso ist von der unbewegten Stellung des predigenden Antonius auf dem Kapitel zu Arles schon gesprochen worden. Man denke sich nun den Vorschlag Rintelens ausgeführt, die Stellung des Redners „rhythmisch an die Brüder gefesselt". Was wäre die Folge? Da würde auch die Erscheinung des Franz nicht mehr als Eindringling (intrusus) dastehen, sondern in den Fluß der Bewegung hineingezogen werden, also den Anschein wirklichen Lebens, leibhaftiger Gegenwart gewinnen, während sein sichtbares Bild hier nur die Vision für den Einen unter ihnen bedeutet. Daß der Meister der Franzlegende diese Voraussetzung seiner poetischen Quelle nicht aufhob, wie sich Giotto zugunsten seines Bildes in Florenz erlauben durfte, wird niemand hier in der Ordenskirche der Franziskaner anders erwarten. Giotto war aufgrund dieses ihm zweifellos anheimgegebenen Urbildes in der glücklichen Lage, die Legende nun wirklich als Heiligenlegende erzählen zu können, ebenbürtig den andern, indem er sie aus der Zeitgeschichte heraushob und in die verklärte Sphäre der biblischen Geschichten, der christlichen Mythendichtung übertrug, in der seine Idealkunst zuhause war. Wie können wir sein ausgereiftes Verfahren schon bei der Entstehung des Freskenzyklus der Franzlegende in der Oberkirche von Assisi erwarten?

Rintelen möchte auch aus der Predigt des Franz vor dem Papst etwas ganz anderes gemacht sehen, als hier innerhalb der Zeitgeschichte geboten wird. „Die Komposition baut sich nicht auf. Die sechs Beisitzer sind als Bildelemente so sinnlos um den Thron des Papstes verteilt, daß sie nichts weniger als die Resonanz der eindringlichen Stimme eines Heiligen sind." Aber der Kritiker bleibt in geistigen und übertragenen Ausdrücken stecken und sagt uns nicht, wie anders angeordnet diese Hörer zur sichtbaren Resonanz der Predigt werden könnten. Wünscht er etwa eine Zentralkomposition von größerer Strenge und peripherischem Zusammenschluß, wie die Triptychonarkade der Bühne das zunächst herausfordern könnte, wenn man die Tiefenachse in der Mitte einlegt und mit dem Hineinschauen in den Raum zu vollziehen trachtet? . . . „Bei dieser Kirchenanlage handelt es sich aber garnicht um eine Erfindung" — nein, allerdings nicht; denn der Einblick ist ein Ausschnitt aus einem wirklichen Bauwerk, so gut wie der aus dem Chor der Portiuncula drüben; er ist das Konterfei einer zeitgenössischen Architektur, sei es einer schon vollendet dastehenden oder eines Modells, eines Entwurfes für einen Saalbau in entwickeltem gotischen Stil; so fortgeschritten, aktuell bedeutsam und als Geschmacksurkunde der damaligen Gegenwart wertvoll ist er, also dem Meister als solches Konterfei die Hauptsache, so daß eine „künstlerische Verarbeitung" subjektiver Ein-

drücke, — die doch nur das malerische Interesse bevorzugen könnten, jedenfalls die ganze schlichte Wiedergabe, wie sie hier dasteht, nur beeinträchtigen dürften, — für ihn ausgeschlossen war. Er gibt ja programmgemäß die Wirklichkeit im Bilde und keine Raumdichtung. Wer wird das eine „unpoetische Tendenz" schelten, wenn man die Aufgabe dieses Malers einmal erfaßt hat? Wer wird von „phantasieloser Unbenutztheit" reden, wo er die „wohlgezeichnete Weiträumigkeit" anerkennt. Gewiß, die Figuren und die Halle sind nicht von einem festen Punkt, aus weitem Abstand, zusammengeschaut, um sie als malerische Einheit zu erfassen. Das ging garnicht an für diesen Standort des Bildes, — weshalb nicht, das wollen wir uns an einem letzten noch einfacheren Beispiel verdeutlichen, wo der Standort diese Möglichkeit der Tiefenschau schon eher zugelassen hätte: an dem „Quellwunder".

In bereitwilligster Gewissenhaftigkeit folge ich dem Wortlaut der Besprechung Rintelens (S. 183 f.), weil ich auf Verständigung ausgehe und nicht auf Polemik. Der Vorgang spielt „inmitten hoch aufragender Felsen". „Diese Felsen bauen sich in breiten, scharf getrennten Absätzen in die Höhe und bieten dadurch den Gestalten soviel freien Raum, daß ihre Einordnung in das bergige Terrain sich bequem vollzieht. Man glaubt, den Blick in die Einsamkeit des Waldgebirges zu tun. Die Mittel, durch die der Maler das erreicht, sind Mannigfaltigkeit in der Formation und die Geschlossenheit der ganzen Anlage. Gerade auf dies letztere Moment ist großes Gewicht zu legen. Der Künstler führt die Berge so kräftig in die Höhe, er läßt sie durch die Bildränder so wirkungsvoll abschneiden, er führt endlich den Boden so weit in die Tiefe, daß hier das sehr anschauliche Bild eines Ausschnittes der Natur vor uns steht. Sogar das Licht spielt dabei eine Rolle; der Künstler hat es geschickt verwendet, um seinerseits die steinigen Massen zu gliedern und andererseits die linke Erhebung des Berges, die im Dunkel liegt, zurücktreten zu lassen. — Das Interesse an glaubhafter Szenerie ist das gleiche, wie in der Mantelspende; aber gerade das, was dort fehlte, die bequeme Räumlichkeit der Anlage ist hier der entscheidende Faktor der Wirkung." Sie „zeugt dafür, daß dem Maler der Franzlegende die Behandlung des Raumes tatsächlich keine große Schwierigkeit gemacht hat". Nur war ihm „die Raumempfindung (noch) nicht so in Fleisch und Blut übergegangen", „daß sich ihm jede Szene von selbst als Raumbild dargestellt hätte".

Angesichts dieses höchst anerkennenden Urteils muß ich mir erlauben, die letzte Kritik auf den Autor, dem ich das Wort allein gelassen, anzuwenden, nur in umgekehrtem Sinn. Die „Raumempfindung", oder die Einstellung auf

Tiefenschau, beherrscht seine poetische Schilderung so sehr, daß er mehr Tiefe hineinsieht, als tatsächlich im Bildrahmen gegeben dasteht, und besonders durch die Worte, die ich im Druck hervorheben lasse, den Eindruck einer viel entwickelteren malerischen Auffassung hervorruft, als ich bei aller überraschenden Annäherung an sie zuzugeben vermag. Es ist von entscheidender Wichtigkeit, sich klar zu machen, daß auch an diesem, für einen festen Standpunkt und weiteren Abstand besonders geeigneten Platz im Innern der Kirche, die Wiedergabe der Landschaft doch in den Schranken einer, freilich durchaus nicht flachen, aber nach hinten doch fest begrenzten Vordergrundschicht bleibt, deren zunächst grundlegende tektonische Ausgestaltung durch abgeschrägte Felsstufen sich immer noch am zutreffendsten als Reliefanschauung bezeichnen läßt. Wo nach hinten zu die scharfgeschnittenen Ränder der Bergformation aufhören, da spannt sich der ziemlich flächenhaft bemalte Vorhang, die Hintergrundsszene, glatt aus und schließt den sonst leer bleibenden Rest des, wie aus Pappmasse modellierten, oder wie aus Holz abgemeißelten Stufenwerks, das eben viel mehr in die Höhendimension übergleitet, statt folgerichtig, wie der gewiegte Landschaftsmaler sagen würde, in die Tiefe hineinzugehen. Das bezeugen ebenso die vereinzelten Baumexemplare, die auf den Rändern des terrassenförmigen Bodens in wohlberechnetem Größenunterschied angebracht sind. Das bestätigen auch die Figuren und deren Komposition, nämlich als Zusammenschiebung oder Austeilung über den Schauplatz. Ich spreche absichtlich nicht ohne weiteres „Einordnung" nach; denn von dieser darf erst für Franz selbst und den Bauern die Rede sein. Die beiden Klosterbrüder mit dem Esel stehen links, ganz vorn, auf dem schmalen Vorderstreifen der Basis, auf der die Felsplattenbühne aufgestellt ist. Sie gehören also der am stärksten hervortretenden, ja fast überquellenden Reliefschicht an. Dann erfolgt das Zurückweichen des Grundes, auf dem, etwas höher, Franz kniet, und die seitlich abgesonderte, durch einen dunkeln Felsspalt für das hervorsprudelnde Quellwasser noch wirksam vorgeschobene Stufe, auf der sich der durstige Bauer schräg hinstrecken und wie über ihren Uferrand niederbeugen kann. Innerhalb dieser Reliefanschauung einer ansteigenden Vordergrundschicht ist nicht einmal soviel Gestaltungsraum von beliebiger Tiefenerweiterung vorhanden, daß die Körper dieser beiden Hauptpersonen voll ausgerundet gedacht wären, oder daß nach plastischer Vollständigkeit ihrer Glieder getrachtet würde. Sie beide unterliegen eben der Einordnung ins Relief mit seinem aufwärts fliehenden Grunde dermaßen, daß bei Franz über seinen vom Beschauer abgewendeten Arm keine Auskunft gegeben wird, und daß bei dem trinkenden Contadino „einer glatten Rückenlinie zuliebe völlig auf die Darstellung des linken, offenbar angezogen zu

denkenden Beines verzichtet ist und der linke Arm noch schlechter weggekommen". Da dürfen wir aber nicht von Flüchtigkeit oder Lieblosigkeit reden, wo man sonst „die große Wahrheit der Gestalt bewundert", sondern müssen die „Raumempfindung" des Künstlers anerkennen, der folgerichtig in den Schranken der halbtiefen und hochgehenden Vordergrundanschauung bleibt, die er für die Gesamtdynamik seiner Wandgemälde im Zusammenhang mit der Körper- und Raumdynamik der gotischen Architektur innehalten will, und auch, bei unverkennbarem Drang nach Tiefenschau nicht überschreiten darf.

Daß dies so ist, bestätigt die Übereinstimmung aller unter freiem Himmel spielenden Vorgänge, insbesondere aller in landschaftlicher Umgebung: zunächst das Gegenstück, die „Vogelpredigt", deren Thema keine bestimmte Gegend mit heraufbeschwört, wie das Motiv des Durstes, der mühsame Aufstieg zum Gebirge beim Sonnenbrand. Aus freien Stücken ist hier gar keine Tiefenschau hinzugegeben worden. Die nach einwärts entfaltete Krone des großen Baumes will, wie der gerundete Stamm das Bild abschließt, nur den natürlichen Hörsaal der freundlichen Stimme begrenzen und auf den intimen Umkreis der kleinen Gemeinde beschränken. Dies Gegenstück, unter den gleichen örtlichen Bedingungen wie das Quellwunder, steht also doch zu diesem in Gegensatz und gleicht, mit seinem schmalen Bodenstreifen vorn, vielmehr der Mantelspende, dem frühesten Stück, dessen Bergkulissen nur als Skene fungieren und sich keiner zwischen ihnen durchgehenden Tiefenschau bequemen wollen. — Dem Quellwunder dagegen nähert sich das letzte Beispiel, der Schauplatz der Stigmatisation, in der Einöde des Gebirgs; aber auch diese Bühne vertieft sich nur, soweit es notwendig ist, um der Raumschicht des Vordergrundes für die Begegnung der beiden Körper in Menschengestalt, mitsamt ihrer Flügelhülle dort und Mönchskutte hier, die Geschlossenheit zu geben. Zwischen der Kapelle des Einsiedels rechts vorn und dem Felskegel links hinten erstreckt sich die zweite, festen Halt gebende Diagonale, die als Achse der Statik die Achse der Bewegung durchkreuzt, und dem einwärts dringenden Auge des Beschauers sogar Einhalt gebietet, indem die Bergkuppe mit ihrer abfallenden Steinwand Widerstand leistet und die eingeschlagene Richtung der Blicke zum Rücklauf zwingt. Deutlicher kann die optische Veranstaltung, die hier getroffen ist, garnicht aussagen, was sie soll, und was sie nicht will. Und, was sie nicht soll, ist der Tiefenvollzug über diese Schranke hinaus, so daß die dritte Dimension zur Dominante des Raumausschnittes würde.

Fassen wir mit diesen landschaftlichen Schauplätzen die dargestellten Innenräume zusammen, so ist von allen diesen Fällen hier vorkommender

stärkster Vertiefung der Gestaltungsschicht zu sagen, daß ihr Ausmaß sich durch den Zusammenhang mit der Rhythmik und Dynamik des gotischen Kirchenbaues bestimmt, an dessen Wänden sich dieser Gemäldezyklus entlangzieht. Jeder Zuwachs an Tiefe würde einen weiteren Aufwand an Vorstellungsenergie und Willensverfolg beanspruchen, würde damit den Zeitaufwand des Vollzuges verlängern, und die Stellungnahme auf dem festen Standpunkt, der sich damit zwingend vorschreibt, entschieden herausfordern, also die freie Beweglichkeit des entlangwandelnden Betrachters fühlbarer hemmen. Die volle Intensität und die volle Expansion der Tiefe, die hier so unverkennbar vermieden sind, würden, innerhalb der Gesamtbewegung durch die wirklichen Räume hin, ein allzu starkes retardierendes Moment einschalten, und die Grundvoraussetzung der gotischen Rhythmik, eben die Bewegung in der Longitudinalrichtung der Basilika, verschieben, oder durch die Konkurrenz der quergelegten Tiefenachse, wenn nicht völlig doch zeitweilig zum Stillstand bringen, also durch solche, nun wiederholt eintretende Stockung gefährden. Die Tiefenerstreckung des hier möglichen Bildraumes bestimmt sich demnach genau durch die Grenze, von der ab die unzweifelhafte Vorherrschaft der Längsachse von links nach rechts, der parallel der Gang des Menschen vor der Wand hin verläuft, unsicher und zweifelhaft werden könnte; sie darf durch keine Anwartschaft der Tiefenachse des Bildes anheimgeben, sich zur Dominante des ganzen Ausschnittes aufzuwerfen. Damit dies nicht geschehe, wirkt ohnehin die Höhendimension, — in die hier überall der Tiefenvollzug, in der gegebenen Untersicht der Bühne, abgeleitet wird, — als unfehlbares Korrektiv. Sie sollte auch die Irrungen der anders gewöhnten Augen moderner Kritiker paralysieren, indem sie solch anachronistisches Vorurteil, den Willen zur vollen Konsequenz des Tiefenvollzuges einfach als selbstverständlich anzunehmen, durch den Anschauungszwang selbst schon eines Besseren belehrte.

Das ist ja gerade das Wesen des gotischen Raumgebildes, daß der Vertikalismus die Oberhand gewinnt über alle wagrechten Erstreckungen und nur die eigene Tiefenachse als Längsrichtung vom Eingang zum Allerheiligsten hin, oder umgekehrt, vom Ursprungsort aller Bewegung im Chorhaupt aus, bis an die Schwelle der Wandelbahn hin, als Dominante des Ganzen anerkennt. Das ist ja gerade das Wesen der mittelalterlichen Baukunst überhaupt, vom Bewußtwerden des altchristlichen Basilikaraumes her, daß sie das menschliche Subjekt zur eigenen Anteilnahme heranzieht, und zwar an der Gestaltung der Raumteile in der vorgeschriebenen Richtung und Reihenfolge nacheinander, wie an der Entfaltung dieser einzelnen Raumteile selber bis an das Ziel, wo ihm, an der Schwelle des Altarhauses, die Machtäußerung des Heiligen, zur Schau nur allein, nicht mehr zum Betreten

seines geweihten Bodens, geöffnet entgegen kommt und ihn in der Begegnung des Heiligen teilhaftig werden läßt. Diese Hineinziehung jedes menschlichen Subjekts in die Raumschöpfung und seine Anteilnahme am dynamischen Vollzug des künstlerischen Erlebnisses ist auch hier die entscheidende Grundvorausfetzung aller weiteren Maßnahmen. Der Maler, der „Meister der Franzlegende", wie wir richtiger sagen, weil er sich auch darin als mittelalterlichen Künstler erweist, daß er die Hausgesetze der Architektur in seine Wandmalerei aufgenommen hat und der leitenden Oberherrschaft der Baukunst in vollem Einvernehmen folgt, war schon deshalb gewiß dazu bereit, weil auf solchem Einklang auch die unfehlbare Wirksamkeit seines Bilderzyklus selbst, d. h. im transitorischen Verlauf des Erlebnisses beruht.

Daß er die Tiefenschau in seinen Einzelbildern nirgends überhand nehmen läßt, ergibt sich aus diesem Anschluß an die gotische Raumgestalt der Oberkirche S. Francesco von selbst. Ist doch das Verhältnis in den Bauwerken dieses Stiles in seiner französischen Heimat nicht anders. Selbst in den großen Kathedralen geht die Breite der Seitenschiffe nicht über ein gewisses Maß hinaus. Die Tiefenachse der Seitenjoche darf, neben dem Hauptjoch in der Mitte, nicht die volle Gleichberechtigung im Strophenbau gewinnen, in dem die Höhenentwicklung herrschen soll. Die Verdoppelung der Abseiten, zur fünfschiffigen Anlage gar, findet sich nur jenseits der Vierung und der etwaigen Querarme, im Langchor vor dem Polygonschluß, und hier mit gutem Recht als „retardierendes Moment", wie wir solche Tiefenschau mit voller Expansion bezeichnet haben, zur allmählich beruhigten Vorbereitung des Chorhauptes, und zum vollen Ausklang der Gegenbewegung vom Langhaus her, der in solchem Widerstand eingeschalteter Tiefenachsen seinen treffenden Ausdruck findet. In die Wandelbahn des Langhauses selber übernommen, bleibt es ein gefährliches Experiment, und das Beispiel der Kathedrale von Bourges zeigt in lehrreicher Weise die Verbindung der doppelten Seitenschiffe mit einer zwiefachen Abstufung der Höhe, die fühlbar genug die Subordination der Tiefenschau unter den herrschenden Vertikalismus sicher stellt. Sowie aber das Höhenmaß der Abseiten mit wächst, und die Tiefenachse, vom Mittelschiff aus gesehen, in voller Stärke sich einlegt, wie beim Ausbau von eigenen Kapellen zwischen den Strebepfeilern des Langhauses, nach Art der soviel späteren Zutaten an Notre Dame zu Paris, — da droht auch die Gefahr des Stillstands, um jedem dieser koexistenten Nebenräume gerecht zu werden, die sich dem Blick des durchwandelnden Besuchers seitlich auftun, und die Vorwärtsbewegung, auf das eigentliche Ziel zu, kommt empfindlich ins Stocken. Da liegt ja die Geschichte der Rhythmik und ihr Schicksal in diesem französischen Bau-

wesen selber. Hier in Italien haben wir es nun aber von vornherein nicht mit dem vollentwickelten Kathedralstil, sondern mit dem rückständig gebliebenen oder bescheidener entwickelten Typus burgundischer Zisterzienserkirchen zu tun. Nur die Tiefenverhältnisse ihrer Seitenschiffe dürfen wir vergleichen. Und in S. Francesco zu Assisi haben wir ja vollends nur einen einschiffigen Saalbau mit seinen geschlossenen Seitenwänden vor uns. Das Höhenmaß dieser Wände, mit dem schlank aufsteigenden Fenster im Bogenfelde jedes Gewölbejoches, gibt auch den Maßstab für den unten entlangschreitenden Betrachter, der an ihnen emporblickend die abgegrenzten Teilflächen im Zusammenhang mit der umspannenden Einheit zugewiesen erhält und, in jedem Rahmen des Einzelbildes erst, die Tiefe des darin dargebotenen Ausfchnittes nur in Verschmelzung mit der Höhe zu vollziehen vermag.

Schlußfolgerungen

Es ist demnach eine kunsthistorische Tatsache von grundlegender Bedeutung, deren Nachweis hier geführt wird. Die nordische Kunst der Gotik ist damals bis zu solchem Maße ins Innere der italienischen Kunst eingedrungen, daß es nur fanatischen Feinden der Gotik im Banne Vasaris oder ganz einseitigen Verfechtern eines nationalen Standpunktes für diese universell gerichtete Periode des Mittelalters noch gelingen mag, sich mit Scheuklappen vor den Augen gegen die Einsicht abzusperren, die hier geboten wird. An der Wende vom Dugento zum Trecento hebt eben die Gotik den Monumentalstil römischer Basiliken mit ihren Mosaikgemälden auf, wie sie bisher in ihrer ruhevollen Hoheit, aber auch unbeweglichen Starrheit ebenso für alle Wandmalerei maßgebend gewesen waren. Sie setzt die fortschreitende Bewegung, die vorübergehende Lebendigkeit des Geschehens, den Wert des Augenblicks an die Stelle der Anschauung „sub specie quadam aeterni". Sie kann nicht umhin, einen andern Monumentalstil auch für die darstellende Kunst zu schaffen, der nicht der Fläche nur allein gehört und der Wand als fester Grenze der Raumform, sondern dem ganzen sich selber vollstreckenden, vom aufnehmenden Subjekt mit erlebten Raumgebilde, das in gewaltigem Strophenbau sich Wurf um Wurf, aber in einheitlichem Zuge, vor ihm wie über und neben ihm entfaltet. Dies Bündnis mit der gotischen Architektur ist doch das Erste, worauf es ankommt, und ist für die Geschichte dieser Kunst auf italienischem Boden das zunächst bedeutsame Ereignis, das unsere historische Auffassung und Beurteilung bestimmen muß. — Die Verbindung mit dem neuen Darstellungsprinzip des Rea-

lismus ist es dann, die den geheiligten Idealstil des Dugento nötigt, sich ins profane Getriebe der Welt einzulassen, wenn sie ihn auch nicht selbst — es wäre wieder eine andere Befangenheit, es nur so ansehen zu wollen — „ins Triviale hinabzieht". Diese Aufnahme der lebendigen Gegenwart, der Erscheinungen der Wirklichkeit, mit ihren zeitlichen und örtlichen Bedingungen, ist das Folgende, oder die von selbst sich ergebende Folgerung, die den Historienmaler vor allen zur Eroberung der Zeitgeschichte befähigt.

Es sind also einerseits unzutreffende, andererseits irreführende Voraussetzungen, von denen Rintelen bei seinem Urteilsverfahren gegen den Meister der Franzlegende ausgegangen war. Die Gemälde dieses Zyklus können nicht einzeln für sich als selbständiges Kunstwerk betrachtet werden, sondern gehören als Bestandteile stets dem größeren Ganzen an, in dem sie ihre bestimmte Stelle einnehmen, und von dessen durchgehenden Bedingungen auch sie abhängig bleiben. Als solche Glieder erfüllen sie im Zusammenhang jedes seine Aufgabe, lassen sich aber nicht beliebig anders ausgeführt denken. Vor allem widerstreitet dieser ihrer Einordnung in die Rhythmik der Reihenfolge und des sie alle umfassenden Raumgebildes die Annahme, als könnten sie der Raumdarstellung im Einzelausschnitt beliebig nachgehen und sie folgerichtig bis zur vollen Vorherrschaft der Tiefenachse über die Gesamtanordnung durchführen. Die Anlegung solches Maßstabes der vollentwickelten Malerei, oder der spezifisch malerischen Anschauungsweise ist und bleibt ein Vorurteil, das in unsere Auffassung dieser ganzen Kunstperiode einen Anachronismus hineinträgt, und den Übergang vom Dugento ins Trecento, mit dem wir es hier zu tun haben, oder gar der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts, wohin auch Rintelen den Meister der Franzlegende als jüngeren Zeitgenossen Giottos verlegt, von dem richtigen Verhältnis zwischen den beiden Jahrhunderten abirren läßt. Die Kunstanschauungen Rintelens, besonders die sonst höchst dankenswerte Beachtung des Raumproblems und der rhythmischen Gliederung der Figurenkomposition bis hinein in die Gruppen und Einzelgestalten als integrierende Teile des Raumes, sind doch erwachsen aus dem Verkehr mit der Renaissance und entsprechen den Forderungen ihrer Theoretiker, wie Fiedler, Hildebrand und Marées, zugleich mit deren Glauben, die „Klärung und Folgerichtigkeit des Sichtbaren" sei das Ziel aller Kunst, ohne Unterschied der Perioden und Stile, ohne Unterschied wohl gar der bildenden Künste untereinander. So führen diese Voraussetzungen weiter in die Irre, oder immer wieder zurück auf die von Jakob Burckhardt eingeschlagene Bahn, der die beiden Jahrhunderte, von denen wir hier zu sprechen hatten, Dugento und Trecento, bekanntlich mit zur Renaissance rechnet. Dabei kommt aber der eigentümliche Charakter der Kunst im Zeitalter Dantes, das wir doch geistig

gewiß nicht vom Mittelalter losgelöst zu denken vermöchten, in seiner Besonderheit zu kurz, und die Bedeutung der Gotik für die Kunstgeschichte Italiens bis tief in die Renaissance hinein, wird wieder einmal verkannt und gering geachtet, so daß auch die Bemühungen Oskar Wulffs, der Stilbildung der Gotik in der Malerei nachzugehen, vergebens gewesen wären.

Das wird nur zum Teil unmittelbar durch die Vergleichung des Franz-Zyklus in Assisi mit den Wandgemälden Giottos in der Arena zu Padua und den Chorkapellen von S^ta^ Croce in Florenz verschuldet. Schlimmer ist die subjektive persönliche Wertung, die einen bestimmten Künstler in zeitweiliger Vorliebe gegen alle andern erhebt, oder einen bestimmten andern gegenüber dem Bevorzugten herabzusetzen trachtet; denn sie verfälscht die historische Betrachtung und veruntreut die gleichmäßige Einschätzung für unser Urteil. Gewiß bleibt es eine dankenswerte Aufgabe der Kunstgeschichte, solche vergleichende Analyse vorzunehmen, und die Zyklen in Padua und Florenz laden besonders dazu ein, wie andererseits die ausführliche Bilderreihe Duccios am Hochaltar des Domes zu Siena schon als gleichzeitige Parallele der Tafelmalerei dazu herausfordert. Aber ich kann nicht umhin, nun auf die neue Aufgabe hinzuweisen: daß diese großen zusammenhängenden Folgen ebenso auf die durchgehenden Kompositionsgesetze untersucht werden müssen, die ich für die Franzlegende nachgewiesen habe; denn durch diesen Vergleich erst klärt sich die historische Stellung zueinander, die Abweichung wie die Verwandtschaft. Wie weit folgt besonders Giotto in Padua, wo der schlichte Kapellenraum selbst keine gotische Wölbung noch Wandgliederung in Traveen enthält, demnach keinerlei gegebenen Strophenbau mit durchgehender Rhythmik anheimgab, doch etwa dem damals eindringenden Einfluß des gotischen Verfahrens: in der Rechnung mit dem entlangwandelnden Betrachter, in der Einbeziehung des menschlichen Subjektes zum Erlebnis seiner Bilderstreifen im Nacheinander? — wie weit gliedert er auch das Einzelbild nach der Gewohnheit des Absehens oder Ablesens von links nach rechts? — und wie weit nimmt er in den drei übereinander sich hinziehenden Zonen seines Zyklus bewußt Rücksicht auf den Abstand des Beschauers, auf den Grad der Untersicht in der höchsten und der Nahsicht in der untersten Reihe? Bei der ersteren wäre die Beschränkung auf eine schmälere Vordergrundschicht nur die natürliche Folge, also der Ausſchluß der Tiefenachse als Dominante der Komposition und die Beibehaltung der Reliefanlage und damit des verschiebbaren Standpunktes für den Betrachter. Und dieses letztere war wieder das nächstliegende für die unterste Reihe und damit ebenso eine Einschränkung des Gestaltungsraumes, auf ein starkes Hochrelief etwa, auch wo der blaugetönte Grund nicht mehr die Wandfläche, sondern die Luftregion bedeutet. Erst bei der

mittleren Zone mäßigt sich der Zwang, den solche Rücksichten auferlegen mögen, so daß mit spezifisch malerischen Anwandlungen gerechnet werden könnte, wie das unverkennbar bei den beiden Hälften der Verkündigung der Fall ist, die für die Entfernung, durch die ganze Länge des Innenraumes hin, ihr architektonisches Gehäuse bekommen haben. Aber in der evangelischen Erzählung von der Geburt bis zur Taufe und in der Passion bis zum Pfingstfest liegen ja gerade die ältesten Bestandteile vor, die jeder selbständige Maler für die Besteller bereit halten mußte und die auch Giotto gewiß vorher schon ausgearbeitet, vielleicht bereits in Florenz oder anderswo gemalt hatte, ehe ihn Enrico Scrovegni berief, während die Vorgeschichte der Maria gerade die neue Zutat war, die zu jenem geläufigen Bestand erst für diese Marienkapelle hinzugefügt wurde und insofern den reifsten Bestandteil des ganzen Zyklus oder den fühlbarsten Fortschritt zur künstlerischen Freiheit enthalten mag, ohne daß deshalb an spätere Zeit der Ausführung gedacht werden müßte, der doch die Bedingungen der Freskomalerei widersprechen. Die aufgestellten Fragen sind um so bestimmter motiviert, als Giotto die ganze Ausmalung der Cappella Peruzzi in S^ta^ Croce zu Florenz, mit ihren drei Streifen von Darstellungen zu Ehren der beiden Johannes an den Seitenwänden, auf die Betrachtung von der Schwelle her zugeschnitten hat, dann aber in der Cappella Bardi dies Verfahren der Schrägansicht von der Seite her aufgibt, aber erst nach Vollendung des ersten der Bogenfelder zu oberst unter der Decke, um in der mittleren Zone, wie bereits erwähnt, die reine Zentralkomposition vom Mittelpunkt des Kapellenraumes her zu geben und in der untersten mit der Nahsicht des Betrachters zu rechnen. Bei dem Verfolg dieser Untersuchungen wird sich von selbst die Notwendigkeit der Nachprüfung ergeben, ob nicht auch hier schon Rintelen in seiner Verehrung für den florentinischen Meister und aus seinem Ideal räumlicher Ausgestaltung des Bildes oder malerischer Einheit zwischen Körpern und Raum mehr hineingesehen hat, als wirklich entwickelt in den Leistungen vorliegt und als in der ersten Hälfte des Trecento schon erreicht oder auch nur gewollt sein kann. Die Grundlage bleibt durchweg die Reliefschau.

Wie dem aber auch sei, und was immer sich aus einer streng historischen Nachprüfung ergeben mag, Eins ist sicher: wir dürfen dies Gebiet der Idealkunst, dem Giottos Marienleben, Jugendgeschichte Christi und Passion des Erlösers in Padua angehören, nicht ohne weiteres mit dem Gebiet der Zeitgeschichte, dem die Franzlegende in Assisi so unverhohlen und unverkennbar zugebildet wird, in Parallele stellen, und dann womöglich der letzteren ebenso von vornherein den Vorwurf entgegenhalten, sie falle aus dem durchgebildeten und geklärten Wesen jenes echt künstlerischen Schaffens heraus und bleibe in nüchterner Prosa, in grobem Naturalismus und kalter

Berechnung befangen. Das ist, als ob wir die geläuterten Visionen aus Dantes Paradiso, mit ihrem Ringen nach vertiefter Schau des Ewigen, an die leidenschaftlichen Charakterbilder des Inferno, mit ihrem unaufhaltsamen Gedränge des Vorübereilens, herantragen würden und verlangen wollten, diese Belebung des Schattenreiches durch die Wirklichkeit müsse denselben Ansprüchen gerecht werden, wie das Reich des Lichtes und der reinen Seelen. Mit diesem absichtlich übertriebenen Kontrast möchte ich wenigstens den Fachgenossen, die das Berechtigte daran zu würdigen wissen, die Notwendigkeit nahe legen: wir müssen die klare Auseinanderhaltung der beiden Schaffensgebiete, von denen hier die Rede ist, erreichen, bei aller Anerkennung der fließenden Übergänge. Das ist ein höchstes Gebot für den Historiker der Kunst im Zeitalter Dantes.

Unser Verständnis des Trecento fährt besser dabei, wenn wir dies Jahrhundert als Übergang zwischen Dugento und Quattrocento zu fassen suchen, wie es historisch dasteht. Und verkennen wir bei dem letzteren, auch wenn wir es als „Frührenaissance" nehmen, nicht, daß es nur die Zeit des Kampfes und des Ausgleichs zwischen der Tradition des Mittelalters und der Aufrichtung des neuen Geistes gewesen sein kann, so wird uns auch die Aufgabe einleuchten, im Trecento das Erbe der Gotik als eigentlichen Träger der Entwicklung zu betrachten. Da kann es uns auch nicht wundernehmen, wenn die Kompositionsgesetze der Gotik noch in den Vierpaßreliefs Ghibertis an seiner ersten Bronzetür des Baptisteriums wiederkehren, wie ich bereits 1899 nachgewiesen (in den Abhandlungen der K. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Bd. XVIII), als ich auch mit der Untersuchung der Kompositionsgesetze im Freskenzyklus der Franzlegende von Assisi beschäftigt war.

Andre Untersuchungen über Kompositionsgesetze

vom selben Verfasser sind erschienen:

Architektur:

Kompositionsgesetze in der Kunst des Mittelalters, I. Architektur. Erster Halbband: Grundlegung und romanischer Innenraum. Mit 9 Abbildungen und 3 Tafeln im Text (175 S. Gr.-8), hierzu eine Mappe mit 18 Tafeln. Leipzig, B. G. Teubner, 1915.

Der zweite Halbband: Gotischer Innenraum und Außenbau des romanischen und des gotischen Stiles, liegt in druckfertiger Handschrift seit Weihnachten 1916 beim Verleger.

Malerei:

Die Kompositionsgesetze in den Reichenauer Wandgemälden, im Repertorium für Kunstwissenschaft. XXVII. Bd. (1904) S. 261 ff.

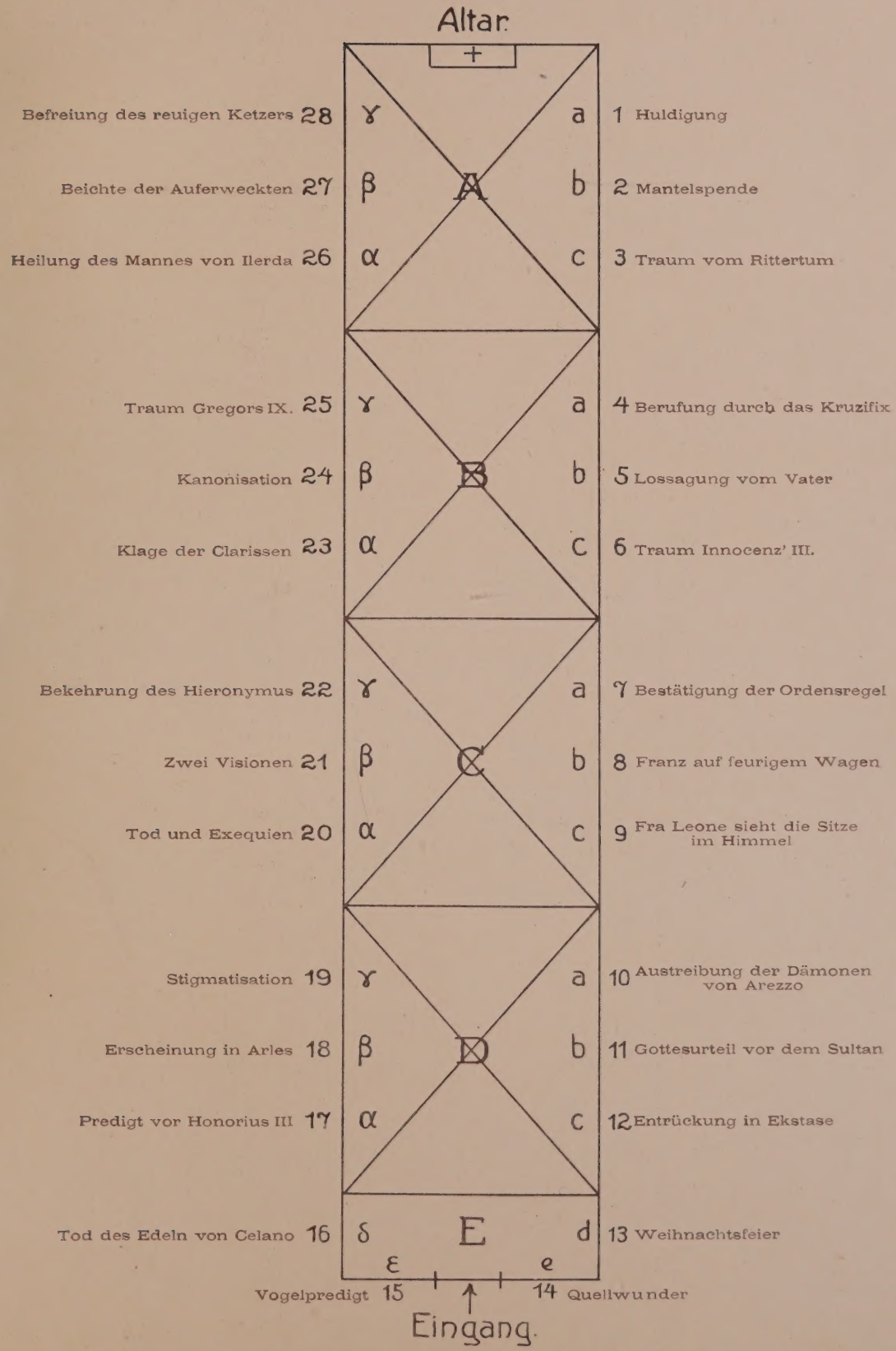
Kompositionsgesetze romanischer Glasgemälde in frühgotischen Kirchenfenstern (Kathedrale von Chartres), in den Abhandlungen der philol.-histor. Klasse der K. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften. Bd. XXXIII, II. Leipzig 1916. (Fortsetzung folgt.)

Reliefkunst:

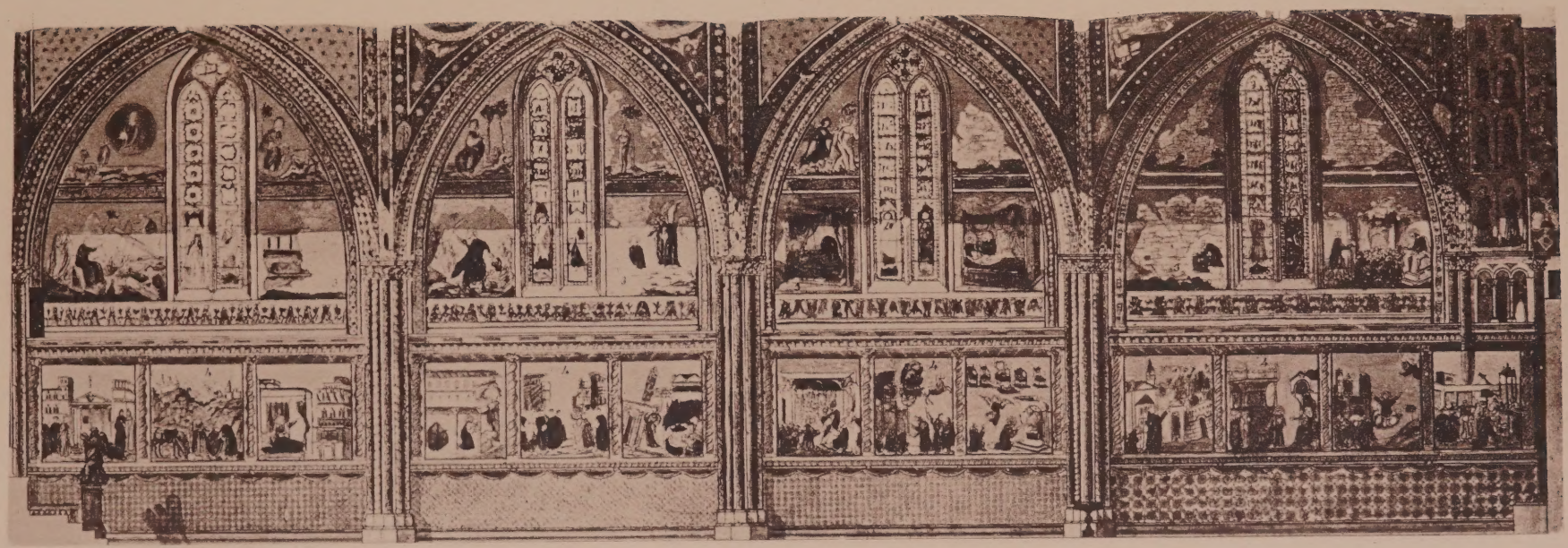
Ghibertis Kompositionsgesetze an der Nordtür des Florentiner Baptisteriums, in den Abhandlungen der philol.-histor. Klasse der K. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften. Bd. XVIII, IV. Leipzig 1899.

Weitere Untersuchungsergebnisse wird der II. Band des erstgenannten Werkes bringen, der den darstellenden Künsten des Mittelalters gewidmet sein soll.

Druck von Emil Herrmann senior in Leipzig.



Schema der Aufteilung des Bilderzyklus der Franzlegende im Langhaus (nicht Grundriss) der Oberkirche von Assisi.



Erste Langseite des Laienhauses der Oberkirche von Assisi

Die drei Wandgemälde des ersten Gewölbjoches

A

a) Huldigung b) Mantelspende c) Traum vom Rittertum

Die drei Wandgemälde des dritten Gewölbjoches

C

a) Bestätigung der Ordensregel b) Franz auf feurigem Wagen c) Fra Leone sieht die Sitze im Himmel

Db

11. Das Anerbieten zum Gottesurteil vor dem Sultan

Ed

13. Weihnachtsfeier

Ee

14. Quellwunder

Eδ

16. Tod des Edeln von Celano

Dα

17. Predigt vor Honorius III.

Dβ

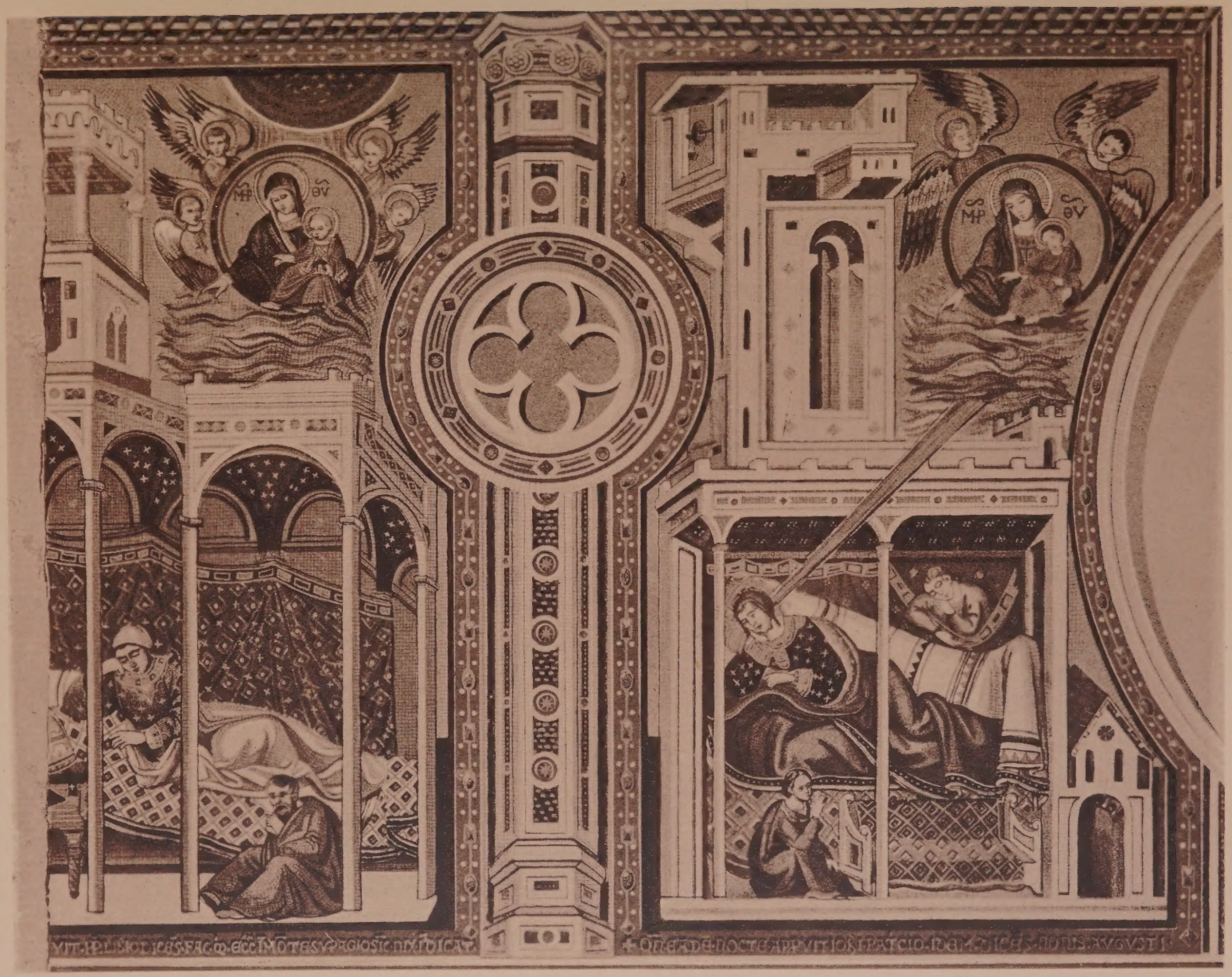
18. Erscheinung zu Arles

D٢

19. Stigmatisation

Cα

20. Tod und Exequien des Franz



Rom, S. Maria Maggiore, Fassadenmosaik

Legende von der Gründung der Basilika I u. II

Rom, S. Maria Maggiore, Fassadenmosaik

Legende von der Gründung der Basilika III u. IV

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00598 0145